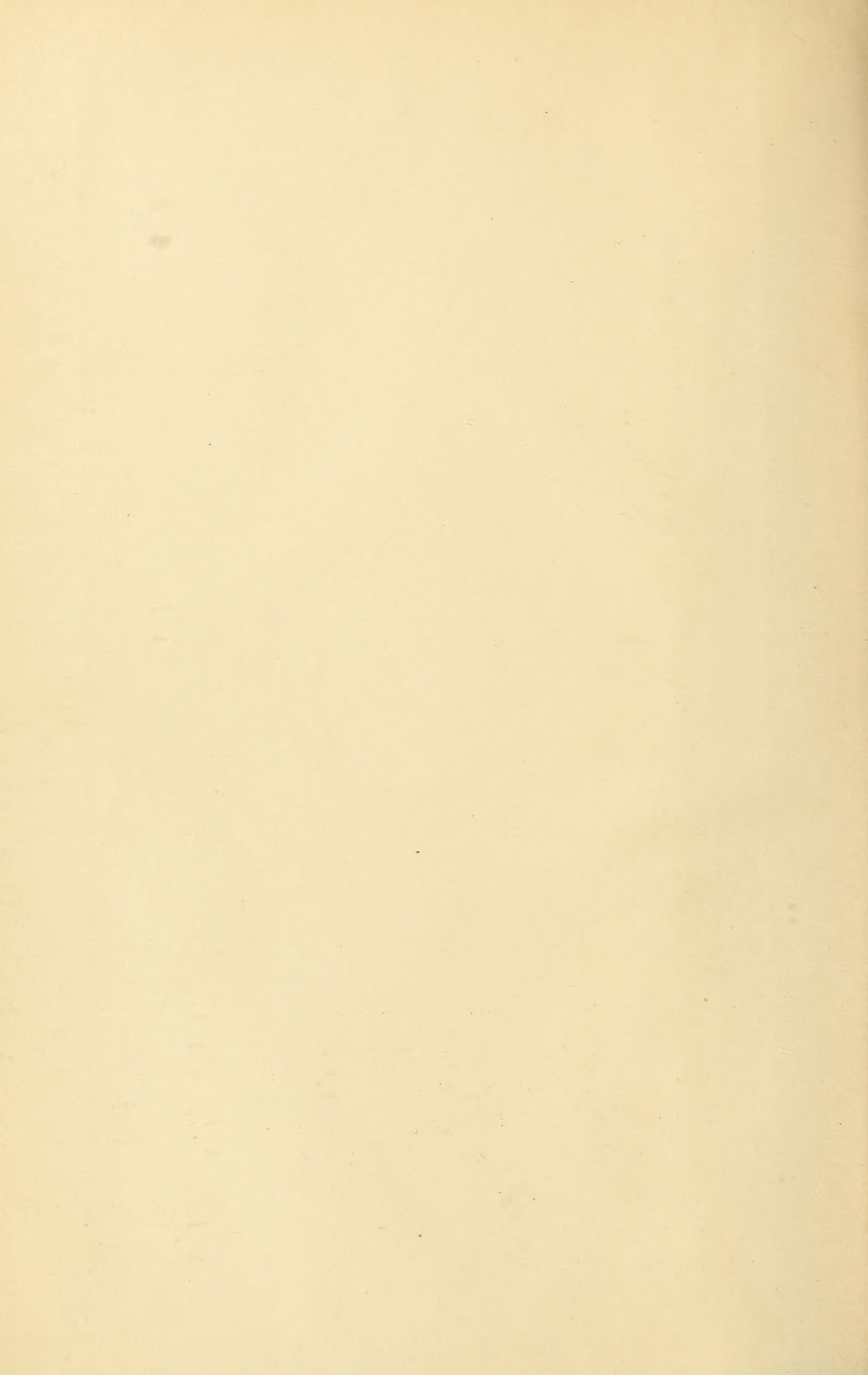
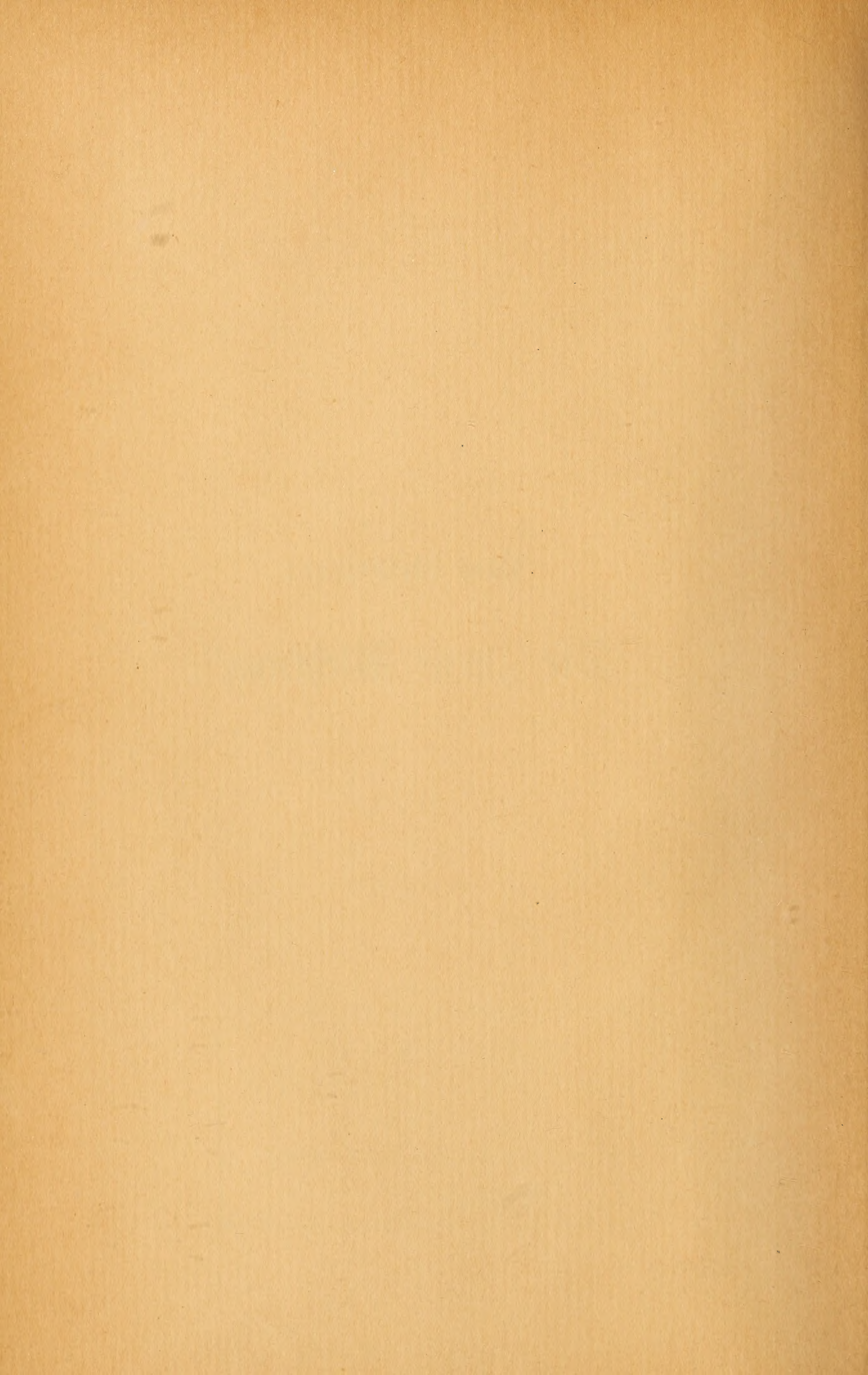




Paul Goldmann:

Die „neue Richtung".



Die
„neue Richtung“.

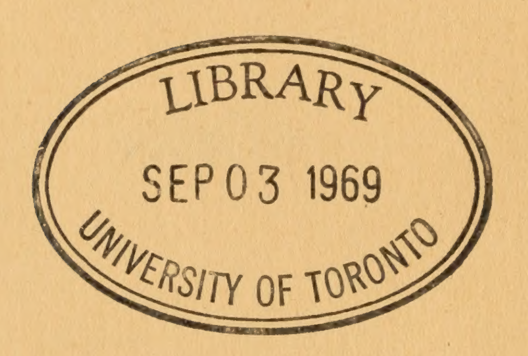
Polemische Aufsätze über Berliner
Theater-Aufführungen

von

Paul Goldmann.



Wien
C. W. Stern
Buchhandlung L. Rosner, Verlag
1903



K. und k. Hofbuchdrucker Fr. Winiker & Schickardt, Brünn.

Inhalt.

Seite

Die „neue Richtung". Vorwort 7
„Schluck und Jau." Von Gerhart Hauptmann 17
„Michael Kramer." Von Gerhart Hauptmann 26
„Einsame Menschen." Von Gerhart Hauptmann 34
„Der rote Hahn." Von Gerhart Hauptmann 41
„Die Hoffnung." Von Herman Heijermans 49
„Der Sieger." Von Max Dreyer 58
„Der junge Goldner." Von Georg Hirschfeld 58
„Der Bann." Von Johannes Schlaf 66
„Die Wildente." Von Henrik Ibsen 66
„Der Weg zum Licht." Von Georg Hirschfeld 73
„Ecclesia triumphans," „Puß," „Volksaufklärung". Von Max Dreyer 81
„An des Reiches Pforten". Von Knut Hamsun 99
„Der Tod des Tintagiles." Von Maurice Maeterlinck . . . 106
„Die Macht der Finsternis." Von Leo Tolstoi 106
„Der Herr von Abadessa." Von Felix Dörmann 113
„Johannisfeuer." Von Hermann Sudermann 121
„Über unsere Kraft." Von Björnstjerne Björnson 128



Die „neue Richtung".

Vorwort.

Die Aufsätze, die in diesem Bande gesammelt worden sind, nachdem sie vorher während der letzten drei Jahre in der „Neuen Freien Presse" erschienen waren, beschäftigen sich größtenteils mit den deutschen dramatischen Autoren der „neuen Richtung". Sie machen es sich zur Aufgabe, an der Hand der letzten Werke dieser Autoren das Fiasko der „neuen Richtung" nachzuweisen, welche die Erwartungen, die man an sie geknüpft, gründlich enttäuscht hat*).

Der Anfang, vor zehn bis fünfzehn Jahren, war vielversprechend. Die bedeutenden modernen Künstler und Denker, die in Frankreich, in den nordischen Ländern, in Rußland erstanden waren, übten ihren Einfluß auf Deutschland aus. Auch hier begann eine Bewegung, die sich zum Ziele setzte, eine moderne deutsche Literatur zu schaffen. Vor allem handelte es sich darum, den neuen Bestrebungen das Theater zu erobern, von dem ja heutzutage die stärksten und rascheſten Wirkungen ausgehen. Mit jugendlichem Ungestüm wurde Sturm gelaufen. „Konvention und Routine," so hieß es, „beherrschen die deutsche Bühne. Wir aber wollen auf dem Theater das Leben, wir wollen die Wahrheit zeigen." Die Kampagne endete günstig für die „neue Richtung". Die Wahrheit ist eben doch eine Macht. So übel ihr auch oft in der Welt mitgespielt worden ist, so hat sie sich trotz allem ein Prestige bewahrt, dessen Glanz alles andere verdunkelt. Wahrheit ist immer noch das wirksamste Losungswort, und die „neue Richtung" siegte, weil sie mit diesem Losungswort in den Kampf zog. Sie siegte auch deshalb, weil sie Neues versprach zu einer Zeit, als das Alte gerade alt genug geworden war. Sie siegte, weil sie die Partei der jungen Generation war und weil die Jugend immer siegt. Sie siegte endlich, weil die Verhältnisse ihren Sieg beförderten.

---

*) Nicht alle Aufsätze dieses Buches behandeln die deutschen Autoren der „neuen Richtung", aber sie stehen doch alle mit dieser Literaturbewegung in einem mehr oder minder nahen Zusammenhange. Insbesondere sind einige Werke von Ibsen, Tolstoi und Björnson besprochen. In einem Buche, das sich mit Dramatikern der „neuen Richtung" beschäftigt, durften die Namen der drei großen Dichter nicht fehlen, die das moderne Drama begründet und zu seiner höchsten Höhe erhoben haben.

In Deutschland, das politisch und wirtschaftlich sich so mächtig entwickelte, empfand man auch das Bedürfnis nach einem literarischen Aufschwung. Zum neuen Deutschen Reiche gehörte eine neue deutsche Literatur. Man brauchte Dichter. „Das trifft sich gut," sagten die Autoren der „neuen Richtung". „Wir sind gerade diejenigen, die man braucht. Wir sind nämlich die Dichter."

Die „neue Richtung" ist durchgedrungen und verfügt seit Jahren über die deutschen Bühnen. Sie hat uneingeschränkte Freiheit, das Leben, die Wahrheit auf dem Theater zu zeigen. Und was zeigt sie? Was hat sie gezeigt?

Sie hat uns zunächst Ibsen gezeigt. Es muß ihr hoch angerechnet werden, daß sie den Dramen des norwegischen Meisters Eingang auf die deutschen Bühnen verschaffte. Die Übernahme von Ibsens Dichtungen in das deutsche Repertoire ist der bleibende Gewinn, den wir der neuen deutschen Richtung verdanken, deren größte Werke unter diesen Umständen allerdings gerade diejenigen sind, die sie nicht geschrieben hat. Eine spätere, selbständig und künstlerisch urteilende Literaturgeschichtsschreibung wird vielleicht einmal konstatieren, daß, soweit Deutschland in Betracht kommt, mit Ibsen die neue Richtung begann und daß sie mit ihm ihren Gipfel erreichte. Keiner von denen, die ihm nachstrebten, hat ihn erreicht, geschweige übertroffen. Er zuerst hat Menschen unserer Zeit auf das Theater gebracht, er zuerst hat Fragen unserer Zeit auf der Bühne behandelt, er zuerst hat etwas vom Ideengehalt unserer Zeit in die eherne Form seiner Dramen gegossen; und man hat den Eindruck, als habe er das alles nicht nur zuerst, sondern als habe er es auch allein getan, wenn man das, was er geschaffen, mit den Hervorbringungen derer vergleicht, die nach ihm gekommen sind. In Ibsens Dramen, mehr als in allen anderen, ist das Leben unserer Zeit lebendig geworden. Die Jahre, unsere Jahre, vergehen, und aus ihrem Strome ragt, schon in einiger Ferne gesehen, immer höher und immer einsamer diese dichterische Größe auf. Ibsen ist der moderne dramatische Klassiker.

Ibsen war der Bahnbrecher; und die deutsche „neue Richtung" folgte ihm auf den Wegen, die er freigelegt hatte. Die deutschen Schriftsteller suchten von ihm die Behandlung des Stoffes, den Dialog, die ganze Technik des modernen Dramas zu lernen. Nun schließt ein großes Vorbild selbständiges Schaffen gewiß nicht aus. Mancher Künstler gibt sogar eine eigene Persönlichkeit zuerst dadurch kund, daß er das Bedürfnis fühlt, eine große Persönlichkeit nachzuahmen. Auch soll hier keineswegs behauptet werden, daß die deutsche „neue Richtung" nichts weiter als Ibsen-Imitation gewesen sei (obwohl dieses oder jenes deutsche Werk unverkennbar nach einem Werke Ibsens gebildet ist, wie beispielsweise „Einsame Menschen" nach „Rosmersholm"). Auf manche von diesen neudeutschen Dramen hat Ibsen nur von fern eingewirkt, — hat er

eingewirkt, weil er am Theaterhimmel eben als die große Sonne stand, die auf alle herableuchtete. Kurzum, die ersten Bühnendichtungen der „neuen Richtung“ schienen Eigenes genug zu enthalten; sie machten den Eindruck von Manifestationen schriftstellerischer Individualitäten, von deren Entwickelung man das Beste erhoffen durfte. Die jungen Autoren bekundeten vor allem das sehr anerkennenswerte Bestreben, ihre Stoffe der Wirklichkeit zu entnehmen und die Sprache der Wirklichkeit auf der Bühne hören zu lassen. Die Talente, die an dieser Literaturbewegung teilnahmen, waren von ganz verschiedener Art; und das gemeinsame Merkmal aller Schriftsteller der „neuen Richtung“ war weniger die Richtung, als die Neuheit. Immerhin war, wenigstens in den Anfängen der Bewegung, auch eine künstlerische Richtung vorherrschend, nämlich die naturalistische. Auf diese neuen deutschen Dramen hatte der französische Naturalismus ganz besonders eingewirkt. Und auch das ist ein Argument gegen die Behauptung, daß die deutsche „neue Richtung“ ausschließlich unter dem Einfluß Ibsens gestanden habe. Es sind nämlich andere Einflüsse noch stärker gewesen, als derjenige Ibsens.

Der neudeutsche Naturalismus hat ein schönes Werk hervorgebracht: Gerhart Hauptmanns „Weber“. Dieses Drama hat Gerhart Hauptmann noch als Dichter geschrieben, nicht als Literat. Er hat innerliche Erlebnisse in ihm zum Ausdruck gebracht: Heimatsempfindungen und ein jugendlich warmes Mitgefühl mit den Armen und Elenden. Denn das und das allein macht ja den Dichter: innerlich Erlebtes, das nach Gestaltung drängt. Ein solches Drängen ist in den späteren Dramen von Hauptmann (Stellen aus dem „Hannele“ vielleicht ausgenommen) kaum jemals wieder zu spüren. Möglicherweise vermag auch die Kraft der Gestaltung dem Wunsche nach Gestaltung nicht mehr zu folgen. Jedenfalls ist der Drang, aus dem heraus namentlich die letzten Stücke Hauptmanns geschrieben sind, der Drang des Schriftstellers, der jedes Jahr seine Première im „Deutschen Theater“ haben will. Das hat mit innerlichen Erlebnissen wenig zu tun. Darum bewegt sich Gerhart Hauptmanns Schaffen unaufhaltsam in absteigender Linie, und man muß annehmen, daß er in den „Webern“ so ziemlich alles gesagt hat, was er zu sagen hatte.

Im übrigen hat sich der Naturalismus der „neuen Richtung“ als vollständig unfruchtbar erwiesen. Weder hat Gerhart Hauptmann selbst außer den „Webern“, noch haben seine Vorgänger oder Nachfolger ein naturalistisches Werk von künstlerischer Bedeutung zustandegebracht. Wie wenig die „neue Richtung“ die Hoffnungen erfüllt hat, die ihre Anfänge erregt hatten, zeigt sich am deutlichsten gerade bei dem Verlauf ihrer naturalistischen Bestrebungen, — womit selbstverständlich nicht gesagt sein soll, daß nicht auch diejenigen Schriftsteller der „neuen Richtung“ enttäuscht haben, die nicht zur streng naturalistischen Observanz

gehörten. Das Persönliche, das sie zu geben hatten, war rasch verausgabt, und bei manchen zeigte es sich bald, daß überhaupt nichts Persönliches vorhanden war.

Man hat sich in Deutschland, wie gesagt, den französischen Naturalismus zum Muster genommen, — den Naturalismus Emile Zolas und der Goncourts, der in der genauen Schilderung der Einzelheiten das Mittel entdeckt zu haben glaubte, um im Kunstwerke die volle Wahrheit des Lebens auszudrücken. Schon jetzt hat in Frankreich dieser Naturalismus keine Geltung mehr. Wer ist heute noch imstande, die langen Seiten zu lesen, in denen Zola die Wäsche oder den Käse oder die Rayons eines Warenhauses schildert? Und während Zolas Bücher, mit wenigen Ausnahmen, noch bei Lebzeiten des Autors veralten, haben die Romane und Novellen Maupassants sich all ihre Frische, all ihre Kraft bewahrt und werden sie sich voraussichtlich für alle Zeiten bewahren. Maupassant hat seine Bücher nicht mit endlosen, die Details anhäufenden Beschreibungen beschwert. Seine Schilderungen sind kurz; und doch — wie lebt alles, was er schildert! Auch er hat nach Wahrheit gestrebt; und in wenigen Werken der heutigen Literatur hat die Wahrheit einen so überzeugenden, einen so überwältigenden Ausdruck gefunden, wie in den seinen. Aber er hat nicht die Einzelheiten des Lebens abzuschreiben, sondern er hat das Wesentliche, das Lebendige im Leben zu erfassen und wiederzugeben versucht. Es genügt, in einer Dichtung nur das, und es handelt sich darum, in ihr gerade das zu sagen, was den Eindruck der Wahrheit hervorbringt. Und darauf allein kommt es an: auf den Eindruck oder, wie Maupassant in der herrlichen Vorrede zu „Pierre et Jean“ sich ausdrückt, auf die „Illusion“ der Wahrheit, nicht auf die Wahrheit selbst. Darum nützt alles noch so methodische Aufsuchen und Verzeichnen der äußeren Einzelheiten nichts. Der Prozeß, der über die Wahrheit des Dargestellten entscheidet, spielt sich im Innern des Künstlers ab. Es ist alles eine Frage der künstlerischen Persönlichkeit. Und Maupassant ist darum einer der größten Wahrheitsdichter aller Zeiten gewesen, weil ihm die „puissance évocatrice“ innewohnte, — weil er eine künstlerische Persönlichkeit besaß, der die Gabe verliehen war, die Illusion der Wahrheit hervorzurufen.

Diese Gabe war in einem nur annähernd ähnlichen Maße keinem deutschen Naturalisten zu Teil geworden. Es fand sich unter ihnen kein Maupassant, auch kein Zola; aber Zolas Methode hatten sie ihm abgelernt und brachten sie gewissenhaft zur Anwendung — zur Anwendung sogar auf dem Theater, für das sie am wenigsten paßt, da gerade in dem Bühnenbilde nur die großen Linien hervortreten und da es in der dramatischen Kunst noch ganz besonders darauf ankommt, das Leben, dessen Bild im Rahmen der Bühne erscheinen soll, auf seine großen Linien, auf seine entscheidenden Züge zu reduzieren. Alle diese Schriftsteller also, von

denen keiner ein Zola war, bedienten sich seines Verfahrens. Man suchte nach „menschlichen Dokumenten“, und indem man Einzelheiten über Einzelheiten zusammentrug, bemühte man sich, Menschen und Milieus zu schildern, die letzteren vor allem. Das war der Triumph der „neuen Richtung“: die Milieuschilderung. Sie trat im Drama an Stelle der Handlung. Es gab Theaterabende von unsäglicher Langweile. Aber es scheint, daß erst die Langweile des Publikums den rechten Beweis dafür bildete, wie herrlich die Milieuschilderung gelungen war. Insbesondere suchte man es dem französischen Naturalismus auch darin nachzutun, daß man in die Kunst das Vulgäre einbezog. Man verweilte dabei sogar mit Vorliebe. Man hielt offenbar die Wahrheit für eigentlich wahr erst, sobald sie roh und pöbelhaft war. Und wenn ganze Dramen ausschließlich oder vorwiegend im Dialekt des niederen Volkes geschrieben wurden, so hat dies am Ende auch darin seinen Grund, daß jenem Wahrheitsbedürfnis sogar die deutsche Sprache nicht echt genug erschien. Es handelte sich darum, auf der Bühne das Dasein in packender Wirklichkeit erstehen zu lassen. Und so dichtete man Stücke, in denen Personen auftraten, die „Dreck“ sagten. Oder man hatte den poetischen Einfall, einen Mann zu zeigen, der mit seiner Frau spricht und sie „du Aas“ nennt.

Das alles hat nichts genützt. Sogar der schlesische und der Berliner Dialekt haben nichts geholfen. Und alle diese gesammelten „menschlichen Dokumente“, alle diese zusammengelesenen Einzelheiten, alle diese Milieuschilderungen geben doch kein rechtes Bild des Lebens, weil die starke künstlerische Individualität fehlt, die allein es vermag, Leben zu schaffen. Der deutsche Naturalismus hat Methode, aber er hat keine oder wenigstens keine ausreichende Persönlichkeit. Es ist Zeit, sich darüber klar zu werden, daß die Methode den Mangel der Persönlichkeit nicht zu ersetzen imstande ist. Der Naturalismus ist nichts als eine Form, die ein Dichter wählen kann, um sich auszudrücken. Man hat, wie es scheint, diese Form für die Dichtung selbst genommen. Das war der Grundirrtum, und weil ein Dichter ein Naturalist sein kann, so folgt daraus noch lange nicht, daß ein Naturalist ein Dichter ist.

Die meisten Stücke der deutschen Naturalisten wirken nicht, weil den Autoren die Persönlichkeit oder wenigstens eine Persönlichkeit von genügender Stärke fehlt. Und weil ihnen die Persönlichkeit fehlt, haben sie gerade diese Stücke geschrieben. Diese Dokumentensucherei ist eine Arbeit für kleine Geister. Es gehört nur eine gewisse mechanische Beobachtungsgabe dazu, um alle die Einzelheiten zu notieren, die eine Milieuschilderung in einem Drama der „neuen Richtung“ bilden. Maupassant hat das irgendwo „la photographie banale de la vie“ genannt. Auch der naturalistische Dialog erfordert keine große Kunstanstrengung. Wenn man alle Gedanken, allen Geist, alle Größe und alle Tiefe ausschließt, — wenn man beispielsweise einen schlesischen Fuhrmann auf die

Bühne bringt und als höchstes Ziel anstrebt, daß dieser Fuhrmann auch wirklich sprechen solle, wie ein Fuhrmann spricht, — so ist es nicht schwer, in den Kutscherkneipen sich soviel Dialog zu holen, als man für sein Drama irgend brauchen kann. Nur rufen die Autoren gerade dadurch, daß sie so sehr beflissen sind, in ihren Dialogen den Geist zu vermeiden, den Verdacht hervor, daß sie keinen haben. Daß sie ferner in diesen halb mechanischen Beobachtungen, in dieser banalen Photographenarbeit ihr Genügen finden, ist wohl ein Zeichen dafür, daß es ihnen an der Fähigkeit zu einem höheren und freieren künstlerischen Schaffen mangelt. Daß ihre Produktion sich immer terre à terre bewegt, deutet darauf hin, daß die Kraft zum poetischen Aufschwung ihnen nicht gegeben ist. Und wenn sie ein Milieu schildern, so beweisen sie damit eigentlich nur, daß sie nicht imstande sind, ein Drama zu dichten.

Seit einiger Zeit hat die „neue Richtung" übrigens auch den Naturalismus aufgegeben. Zu Anfang schufen die Bestrebungen, „wirklich" zu dichten, mochten sie nun im eigentlich naturalistischen Sinne zur Ausführung gelangen oder nicht, eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen den jungdeutschen Bühnenschriftstellern. Jetzt ist von diesen Bestrebungen längst nicht mehr die Rede. Infolge dessen ist auch jede Gemeinsamkeit geschwunden, und das Schaffen der „neuen Richtung" bietet einen kunterbunten Eindruck. Insbesondere Gerhart Hauptmann hat es sich angelegen sein lassen, die Verse eines seiner Vorgänger wieder einmal zur Wahrheit zu machen: „Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen probiert ein jeder, wes er mag." Es existiert nichts, das dieser „Führer" der neuen Richtung nicht probiert hätte: das revolutionäre naturalistische Drama, das naturalistische Drama ohne Revolution, das bürgerliche Schauspiel, das Lustspiel aus der Gegenwart, das phantastische Lustspiel, das Märchenstück mit Symbolen, das Märchenstück ohne Symbole, das historische Trauerspiel. Die Aufzählung macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Nun aber gibt es zwei Gründe, um alles zu probieren: entweder, weil man alles kann; oder weil man, nachdem man das eine nicht gekonnt hat, versuchen will, ob man vielleicht das andere können wird. Diejenigen, die es fertig bringen, die „Versunkene Glocke" ebenso wie „Michael Kramer" als Eingebungen des dichterischen Genius anzustaunen, werden sich an die erste Version halten; den anderen wird die zweite Version wahrscheinlicher dünken; es wird ihnen namentlich auffallen, daß Gerhart Hauptmann mehrfach gerade das Genre gewählt hat, das dem Modegeschmack entspricht; und sie werden in diesem rastlosen Produzieren, in diesem fortwährenden Wechsel der Stoffgebiete nur eine nervöse Hast bemerken, welche dem Erfolge nachjagt, der zu schwinden droht.

Wie Gerhart Hauptmann, treiben es die anderen. Mit dem Losungswort „Wahrheit" haben sie den Weg zum Theater gefun-

den; jetzt handelt es sich nur noch darum, diesen Weg zu benutzen. Das einzig Wahre ist: aufgeführt zu werden. Und so schreiben sie Stücke — Stücke von irgend welcher Art, — womöglich von der Art, die den Neigungen des Publikums entspricht. Eine der letzten Früchte, welche die „moderne Literaturbewegung“ gezeitigt hat, ist beispielsweise „Rosenmontag“ gewesen; und die Konvention, gegen welche die „neue Richtung“ ins Feld gezogen ist, hat gründliche Revanche erhalten durch dieses seichte und konventionelle Melodram eines Vorkämpfers der „neuen Richtung“. Man hat es oft schon beobachten können, wie die Revolutionen nicht damit enden, daß das revolutionäre Programm zur Ausführung gebracht wird. In der Regel haben sie das einzige Resultat, daß eine Klasse oder Gruppe zur Macht gelangt, die bisher keinen Teil daran hatte. Ein siegreicher Revolutionär ist zumeist ein Bourgeois. So ist auch bei dieser literarischen Revolution nicht viel mehr herausgekommen, als daß eine Anzahl von Schriftstellern, wenn man so sagen darf, „literarische Bourgeois“ geworden sind. Alle sind sie jetzt „arrivés“. Die Kritiker der „neuen Richtung“ sind Theaterdirektoren geworden, die Dramatiker der „neuen Richtung“ beherrschen die Bühnen. Und die „neue Richtung“ ist heutzutage ein durch nichts mehr gerechtfertigter Sammelname für eine Reihe von Autoren, welche durch die Teilnahme an einer literarischen Bewegung sich Beziehungen zu den Theatern geschaffen haben und welche diese Beziehungen, die so ziemlich das einzige Ergebnis jener Bewegung geblieben sind, dazu benützen, um ihre mittelmäßigen oder schlechten Stücke zur Aufführung zu bringen.

Die „neue Richtung“, die man als eine Phase der literarischen Entwickelung begrüßte, ist so in Wirklichkeit ein Hindernis der Entwickelung geworden. Die neuen Dichter, auf die wir hoffen, hat sie uns nicht gebracht. Ihr poetischer Ertrag war gering; ihre besten Autoren waren Halbtalente. Die neuen Dichter aber sind vielleicht inzwischen nachgewachsen; und ohne Zweifel sind wenigstens solche nachgewachsen, die auf der künstlerischen Höhe der Autoren der „neuen Richtung“ stehen. Man braucht sich nur umzusehen im deutschen Lande; überall treten neue Talente hervor: in der Romanliteratur, in der Lyrik, in der bildenden Kunst. Es ist ganz und gar unglaubwürdig, daß allein in der dramatischen Produktion plötzlich ein Stillstand eingetreten sein sollte, — daß in einer Zeit, wo es überall blüht im Garten der Kunst, gerade das dramatische Beet plötzlich von der Dürre befallen sein sollte. Man hat im Gegenteil alles Recht anzunehmen, daß neue dramatische Dichter da sind. Aber auf den Theatern ist nichts von ihnen zu hören noch zu sehen. Die Schuld trägt unter anderm die „neue Richtung“; und es sieht beinahe so aus, als bildeten deren Autoren einen geschlossenen Ring, in den keiner einzudringen vermag, der nicht dazu gehört. Im Repertoire des Berliner „Deutschen Theaters“, das für das erste in Deutschland gilt und

einen bestimmenden literarischen Einfluß ausübt, kehren, im einförmigen Turnus, seit Jahren immer dieselben Namen wieder. Kein Neuer hat Zutritt zu der ersten deutschen Bühne, die ein Monopol der Gerhart Hauptmann, Otto Erich Hartleben, Georg Hirschfeld, Max Dreyer 2c. geworden zu sein scheint. Dieses Privileg, das durch die künstlerischen Leistungen der Privilegierten jedenfalls nicht begründet werden kann, darf nicht länger aufrecht erhalten werden. Ein talentloses Machwerk, wie Georg Hirschfelds „Weg zum Licht", hat seine Première im „Deutschen Theater". Und zu gleicher Zeit klopft vielleicht vergeblich an die Türen der Theaterkanzleien irgend ein Unbekannter, der eine Dichtung vollendet hat, welche die Herzen bewegen würde, wenn sie auf der Bühne erschiene. Es muß Raum geschaffen werden für die Unbekannten. Und darum ist der Kampf gegen die „neue Richtung" ein Kampf für die Neuen.

Die „neue Richtung" hat den Stil der Schauspieler verdorben. Sie hat in der darstellenden Kunst einen vollständigen Abbruch der Tradition herbeigeführt. Seit das „natürliche Spiel", der „natürliche Dialog" Mode geworden sind, sind nicht viele Bühnenkünstler mehr imstande, die klassischen Dramen zu spielen. Es ist sicher, daß man in einer Darstellung des Wallenstein mit dem realistischen Tonfall der Rede nicht weit kommen würde; daß es, um den Tasso zu verkörpern, nicht genügen würde, ihn mit den Händen in den Hosentaschen oder mit dem Rücken zum Publikum zu spielen; und daß die Prosa des „Biberpelz" sich leichter hersagen läßt, als diejenige des „Egmont". Und gar die Verse! Welcher Schauspieler (von einigen Meistern abgesehen) versteht es heut noch Verse zu sprechen! Wer einer Klassiker-Aufführung im „Deutschen Theater" beiwohnt, kann Wunder erleben. Übrigens wird er nicht oft Gelegenheit haben, einer solchen Aufführung beizuwohnen. Das „Deutsche Theater" pflegt die Klassiker so gut wie gar nicht. All das Herrliche, das Unvergängliche, das in den Jahrhunderten vor uns die großen Dichter geschaffen haben, ist von der ersten Deutschen Bühne fast vollständig ausgeschlossen. Dichter sind eben: Gerhart Hauptmann, Otto Erich Hartleben, Georg Hirschfeld. Es ist unglaublich, aber es ist wahr: Das „Deutsche Theater" hat seit Jahren kein Drama von Shakespeare aufgeführt! Hauptmann hat Shakespeare verdrängt. Und weil die Wolffen und Fielitzen, weil Michael Kramer und sein buckliger Sohn, weil die Jammermenschen aus dem dramatischen Siechenhause Gerhart Hauptmanns die Bühne beherrschen, müssen wir (wenigstens im „Deutschen Theater") darauf verzichten, alle die teuren Gestalten wiederzusehen: den Lear mit dem grambeladenen weißen Haupt und seinen bittern Narren, und Hamlet, unsern schwermütigen Bruder, und Ophelia, unsere süße Freundin. Auch das muß anders werden. Es muß Raum geschaffen werden für die großen Dichter der Vergangenheit, — Raum im „Deutschen

Theater“ und mehr Raum als bisher auf manchen anderen deutschen Bühnen. Die Theaterleiter müssen einsehen lernen, daß die Zeit der Klassiker wieder einmal gekommen ist, daß das Publikum, von der Plattheit der „Moderne“ unbefriedigt, sich nach dem hohen Fluge, dem edlen Wort der Meister sehnt und daß man im allgemeinen besser tut, ein gutes altes Stück aufzuführen, als ein schlechtes neues. Und darum ist der Kampf gegen die „neue Richtung“ auch ein Kampf für die Alten.

So kommt es, daß man genötigt wird, sich gegen die „neue Richtung“ zu wenden, mag man auch als überzeugter Anhänger des künstlerischen Fortschritts sich fühlen und gerade weil man sich als solcher fühlt. Man ist kein Reaktionär, wenn man das Unkünstlerische in der Kunst bekämpft, dem es beliebt, sich „neu“ zu nennen. Der Verfasser der in dem vorliegenden Bande gesammelten Aufsätze findet überdies eine Bestätigung dafür, daß er auf dem rechten Wege ist, in der Tatsache, daß er nicht der erste Gegner der „neuen Richtung“ ist und daß andere deutsche Kritiker, und unter ihnen einige der hervorragendsten, einige von denen auch, die der künstlerischen Entwickelung die Bahn freizumachen stets bemüht sind (beispielsweise F. Mamroth in der „Frankfurter Zeitung“, ferner Maximilian Harden in der „Zukunft“, Robert Hirschfeld in Wien und Andere) über Gerhart Hauptmann und die anderen „Modernen“ des Theaters sich in ähnlicher Weise, wie es in diesem Buche geschieht, lange vor diesem Buche geäußert haben.

Man hat dem Verfasser den „Ton“ seiner Kritiken vorgeworfen. Es läßt sich nicht leugnen, daß im Eifer der Polemik der Ton manchmal etwas scharf geraten ist. Diese Schärfe richtet sich freilich weniger gegen die Autoren, als gegen ihre Partei. Es ist nicht Zorn, es ist eher eine ganz andere Empfindung, die hervorgerufen wird, wenn man beobachtet, wie Gerhart Hauptmann so heiß und doch so vergeblich bemüht ist, sich auf jener Dichterhöhe zu erhalten, auf die seine Freunde in unverantwortlicher Urteilslosigkeit und Leichtfertigkeit ihn erhoben haben, was, nebenbei gesagt, wohl eine der Ursachen für das Versagen eines vielversprechenden Talents geworden ist. Aber das Treiben dieser Freunde erbittert, — dieser Parteigänger Gerhart Hauptmanns, die, nachdem ihrem Helden einmal ein gutes Stück gelungen ist, dem Publikum zumuten, daß es jedes neue Drama, das er schreibt, als ein Meisterwerk ansehen müsse; die ihn für umso größer erklären, als je kleiner er sich erweist; und die jede Niederlage für einen Sieg ausschreien Wer alles gelesen hat, was die Hauptmann-Apostel in Kritiken, Essays und Büchern verkündet haben, — wer es erlebt hat, daß denjenigen, die den „Biberpelz“ ermüdend fanden, der Einwand entgegengehalten wurde: sie dürften sich mit Goethe trösten, der eines der größten Meisterwerke der Weltliteratur, Kleists „Zerbrochenen Krug“, auch nicht begriffen

habe, — wer es erlebt hat, daß die „großartige Schöpferkraft“ gerühmt wurde, die Gerhart Hauptmann in „Florian Geyer“ bekundet habe, und daß über dieses Drama geschrieben wurde, man müsse es fünfmal lesen, um es zu verstehen, — wer es erlebt hat, daß die wirren Redereien von Michael Kramer als philosophische Gedanken von unergründlicher Tiefe bezeichnet wurden, — wer es erlebt hat, daß die „Versunkene Glocke“ dem „Faust“ gleichgestellt und daß von ihr gesagt wurde, unsere Generation sei noch nicht reif, um über sie zu urteilen, — wer all diesen haarsträubenden, all diesen aufreizenden Unsinn miterlebt hat, — der darf sich auch nicht darüber wundern, daß manchmal die Entrüstung den Ton bestimmt hat, in dem die nachfolgenden Aufsätze gehalten sind.

„Wohlwollen in der Kritik“ ist das jüngste Schlagwort. Die Kritik soll mild und freundlich sein gegen die „Schaffenden“. Nichts ist richtiger. Aber ein Schaffender ist einer, der etwas schafft. Und wer ein schlechtes Theaterstück schreibt, hat doch nichts geschaffen. Die Kritik soll Wohlwollen üben gegen den Künstler. Gewiß! Aber deshalb eben ist es ihre erste Aufgabe, sich darüber klar zu werden, ob sie einen Künstler, einen echten Künstler vor sich hat. Und je erbarmungsloser sie alles Unkünstlerische, alles Halbkünstlerische aus dem Gebiete der Kunst ausschließt, umso freier wird sie sein, alles wahrhaft Künstlerische mit Wohlwollen zu beurteilen. Florestan, der wundersame Davidsbündler, der nicht gerade sanft in seinen Musikkritiken war und durch dessen Mund, wie man weiß, kein Geringerer als Robert Schumann spricht, hat gesagt: „Künste sollen nur von Talenten gepflegt werden. Ich meine, die Sprache des Wohlwollens verstünde sich in der Kritik von selbst, wenn man sie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg vonnöten.“

Berlin, im September 1902.

Dr. Paul Goldmann.

„Schluck und Jau.“

Von **Gerhart Hauptmann.**

Im „Deutschen Theater“ war das neue Stück von Gerhart Hauptmann auf der Bühne erschienen: „Schluck und Jau,“ Possenspiel in fünf Akten. Am nächsten Morgen merkte man beim Lesen der Referate den Kritikern an, daß sie in Verlegenheit waren. Nur im „Berliner Tageblatt“ sagte es Mauthner unumwunden heraus: Es war ein Mißerfog. Die übrigen suchten größtenteils nach Umschreibungen. Allerdings, das und jenes sei verfehlt, aber der Dialog sei reich an poetischen Schönheiten. Es steht immer schlimm um ein Stück, wenn die Kritik die poetischen Schönheiten des Dialogs hervorhebt. Oder: Gewisse dramatische Feinheiten, die während der rasch sich abspielenden Aufführung nicht beachtet wurden, würden erst bei der Lektüre aus dem Buche offenbar werden. Ein Drama also, das so überfein dramatisch ist, daß man aus dem Theater wegbleiben muß, um die Wirkung zu spüren! Man kann nichts Vernichtenderes über ein Bühnenwerk sagen, als so ein Lob. Oder aber, das Publikum war schuld. Hauptmann habe dem alten Scherz vom Bettler, der im Rausche auf den Fürstenthron gesetzt wird, eine psychologische Vertiefung gegeben. Die nicht ausgesprochene Schlußfolgerung lautet hier: das Publikum war nicht tief genug für diese Vertiefung. Stimmt ganz und gar nicht. Im Gegenteil: das Publikum wartete den ganzen Abend lang auf die Vertiefung, und die Vertiefung kam nicht. Ein anderer sagte: Hauptmann hat in fast allen seinen früheren Dramen leidensvolle Schicksale gezeigt. Das Publikum nahm Anstoß daran, ihn auf einmal lustig zu sehen. Stimmt auch nicht. Im Gegenteil: das Publikum wartete den ganzen Abend lang auf die Lustigkeit, und die Lustigkeit kam nicht.

Nein, nein, da half alles Reden nichts: es war ein Mißerfolg. Nach dem vierten Akte wurde gezischt, nach dem fünften auch. Hauptmann hatte kurz vor der Aufführung in einem Interview erklärt, daß ihm ehrliches, kräftiges Zischen lieber sei als heuchlerischer Beifall. Dieses Zischen muß ihm lieb gewesen sein,

---

Erstaufführung im „Deutschen Theater“ am 3. Februar 1900.

denn es war kräftig und ehrlich. Und doch, als seine Parteigänger in die Hände schlugen, um die Opposition zu übertönen, erschien er vor dem Vorhang. Er zeigte sich seinen Getreuen, um sie zu ermutigen. „Laßt die Philister zischen, ich kämpfe den Kampf weiter!“ Es war die Pose aus der Zeit der „Weber“. Diese Zeit aber ist seit Langem entschwunden. Hauptmann hat inzwischen seine Art so oft gewechselt, daß man wirklich nicht mehr weiß, welchen Kampf er eigentlich kämpft. Oder vielmehr, der Kampf ist zu Ende. Die Philisterhaftigkeit ist überwunden, das Publikum hat sich auch an die „Modernen“ gewöhnt. Jetzt sitzt es im Theater, auf das Neue ebenso gefaßt wie auf das Alte, und will ein gutes Stück haben. Und wenn es am Abend der ersten Aufführung von „Schluck und Jau“ zischte, so hatte dies seinen einfachen Grund darin, daß „Schluck und Jau“ kein gutes Stück war . . .

Nach dem Glockenzeichen tritt der Prologus vor den Vorhang. Später im Stücke lernen wir ihn als Karl kennen — Karl, den Freund des Fürsten. Er trägt grünes, mittelalterliches Jagdgewand. Es ist die hauptsächliche Sprechrolle des Dramas. Die Jagd ist zu Ende, sagt der Prolog, und morgen wird das Jagdschloß von Gästen leer sein.

> Dann wird's verlassen liegen
> Und seine roten Türmchen einsam heben
> Über das Wipfelmeer, das endlos weite,
> Und diese Räume werden nichts vernehmen
> Als Waldesrauschen, nachts des Uhus Wimmern,
> Den Schrei des Bussards und das Flügelklatschen
> Der Tauben unsres alten Kastellans.

Die Jagdgesellschaft sitzt beim Wein. Für sie wird jetzt als Tafelscherz ein „derbes Stücklein“ aufgeführt. „Nehmt's nicht für mehr,“ bittet der Prolog, „als einer unbesorgten Laune Kind.“

Die hübschen Verse stimmen zu froher Erwartung. Nun teilt sich der Vorhang. Eine Landschaft in tiefroten Herbstfarben. Links das Gittertor, das in den Park des fürstlichen Jagdschlosses führt. Hörner hinter der Scene. Vorn liegt Jau betrunken unter einem Baume. Und Schluck ist natürlich auch nicht nüchtern. Denn Schluck tut es in allem dem Jau nach. Jau hat seine eigene Art zu leben, und Schluck ist durchdrungen davon, daß dies die höhere Art ist. Jau ist die stärkere Intelligenz, und Schluck ordnet sich unter. Denn Schluck ist ein Vagabund mit weichem Herzen, der allen Menschen das Beste gönnt. Wer aber weichen Herzens ist, der ist schwach im Leben; und wer gut zu allen Menschen ist, der kommt nicht recht zu sich selbst. Darum ist Schluck genötigt, sich an Jau anzulehnen. Jau ist die selbständige Natur. Schluck, wie alle Unselbständigen, hat das Bedürfnis zu bewundern, und er bewunderet Jau. Die Charaktere der beiden Gesellen sind nicht übel ausgedacht; und es liegt Humor in diesem Verhältnis, das

einen Rangunterschied noch auf der niedrigsten Stufe zeigt. Schon daraus hätte ein Stück werden können. Aber das alles ist leider nur ganz flüchtig angedeutet. Es kommt hie und da vorübergehend zum Vorschein, wird jedoch nicht weiter verwendet. Wieder tönen die Hörner. Der Fürst erscheint mit seinem Jagdgefolge. Jon Rand heißt der Fürst. In der Wahl der Namen ist der Dichter glücklich gewesen. Sie sind eigenartig und haben guten Klang. Sidselill wird des Fürsten Liebste genannt, und Frau Adeluz ihre Hofdame. „Sidselill.“ Das ist ein wenig geziert, aber es paßt zu einer süßen, blonden Märchenprinzessin. Und da die Märchenprinzessinnen jedenfalls auch ein wenig geziert sind, paßt es erst recht. Wenn nur das Stück alles hielte, was die Namen versprechen!

Während die beiden Vagabunden im schlesischen Dialekt sich ausdrücken, reden die vornehmen Herren in Versen. Es sind Verse in Shakespeares Art. Sie sind so sehr in Shakespeares Art, daß sie fast gar nicht mehr von Hauptmann sind. Der Dichter der „Weber“ bemüht sich auf einmal, die Sprache von „Was ihr wollt“ zu sprechen. Die Ausdrucksweise Shakespeares ist getreu in Wort und Ton nachgeahmt.

Setzt nur den Spaten eures Willens an
Und stecht die Wurzel eures Irrtums aus.

Das könnte Hamlet oder sonst einer von unseren alten englischen Freunden sagen. In Wirklichkeit sagt es Karl zu Jau. So ließen sich Dutzende von Beispielen anführen. Die Kopie ist verblüffend, aber nicht angenehm. Shakespeare macht sich nicht gut als Mitarbeiter an einem Drama von Hauptmann. In seinen eigenen Dramen kommt er besser zur Geltung. Man kann übrigens getrost darauf schwören, daß Hauptmann sich keiner Anlehnung bewußt war, als er seine Verse schrieb. Bedenklich ist nur, daß er so ganz und gar sich selbst verliert, wenn er bei seinem Schaffen auf einen Großen trifft. Er läßt sich von den Meistern nicht auf seinen Wegen leiten, sondern er folgt ihnen wie gebannt und sucht ihre Wege noch einmal zu gehen. In der „Versunkenen Glocke“ haben wir ihn gesehen, wie er auf den Pfaden Goethes sich abmühte. Jetzt ist ihm Shakespeare begegnet, und allsogleich schreitet er hinter Shakespeare her. Shakespeare ist ein großer Dichter, weil er wie Shakespeare schreibt; will aber Hauptmann ein Dichter sein, so muß er nicht wie Shakespeare, sondern wie Hauptmann schreiben. Wenn er jedoch nicht er selbst ist in seinen Werken, sondern nur schreiben kann wie dieser oder jener, so soll er nicht den Anspruch darauf erheben, ein Dichter zu sein.

Der Fürst also erscheint mit seinem Jagdgefolge. Schluck nähert sich ihm und hat irgend ein Anliegen. Jau wälzt sich auf der Erde, betrunkener als je. Der Fürst ist zuerst belustigt, dann verstimmt. Er sieht es nicht gern, daß zwei solche Lumpenkerle sich vor dem Tor seines Schlosses herumtreiben. Am hellen Tage

schon betrunken! Man werfe sie ins Gefängnis! Und morgen vor den Richter! Wenn der Richter ein gerechter Mann ist, wird er in Verlegenheit sein, die Angeklagten zu verurteilen. Was haben die beiden armen Teufel Böses getan? Es ist Sache des Fürsten, in sein Jagdschloß einzuziehen, und es ist Sache der Vagabunden, betrunken in der Sonne zu liegen. So tut jeder nach seiner Art, und keiner stört den andern. Der Bettler läßt dem Fürsten seine Krone; so lasse der Fürst dem Bettler seinen Rausch! So viel Rücksicht wenigstens sind sie sich gegenseitig schuldig.

Doch Se. Durchlaucht Jon Rand hat empfindliche Nerven. Betrunkene arme Leute verderben ihm die Stimmung. Man bedenke auch, daß dieses Märchen zu einer Zeit spielt, wo es noch keine Sozialpolitik gab. Jau soll ins Gefängnis. Die einzige Gnade, die Schluck erreicht, ist die, daß er statt Jau eingesperrt werden darf. Aber Karl, der Seneschall und Freund des Fürsten, bittet sich die Erlaubnis aus, mit den zwei Landstreichern einen Spaß aufzuführen. Damit ist der erste Akt zu Ende und das Publikum wartet mit Spannung, was das für ein Stück werden wird.

Allerdings, was zunächst sich ereignen wird, ist bekannt. Karl wird den Jau auf das Schloß schaffen lassen und dem Lumpen einreden, daß er ein Fürst ist. Das ist eine alte und oft behandelte Geschichte. In „Tausend und Eine Nacht“ kommt sie vor, im Vorspiele zur „Bezähmten Widerspenstigen“, in Holbergs „Jeppe vom Berge“ und sonst noch da und dort. In Frankreich wird sie auch gesungen, mit Orchesterbegleitung. Die Oper heißt: „Si j'étais roi,“ und die Musik ist von Adam. Das bildet aber keinen Einwand gegen „Schluck und Jau“. Man kann alles wieder behandeln, und man behandelt auch alles wieder. Jeder Stoff gehört dem Dichter unter der Bedingung, daß er etwas daraus zu machen weiß. Das Stück braucht nicht neu zu sein, es braucht nur zu leben. Und wenn es lebt, ist es auch wieder neu. Man kann die Stoffe nehmen, woher man will, man kann sie auch stehlen. Sobald man sie persönlich zu gestalten weiß, macht man sie sich zu eigen. Es kommt also auch hier (wie immer in der Kunst) nur darauf an, Persönlichkeit zu zeigen . . .

Im zweiten Akt schnarcht Jau im Bette des Fürsten. Die Diener, von Karl aufgestellt, harren des Erwachens. Der eine hält Blumen in den Händen, der andere trägt Tokayer auf silberner Schüssel. Karl wird als Seneschall Dienste tun, der wirkliche Fürst soll den Leibarzt spielen. Jau öffnet die Augen und schließt sie gleich wieder. Das ist ja ein Traum, und wenn man träumt, muß man die Augen schließen. Wie er jedoch wieder vor sich hinsieht, ist der Traum noch da. Und nun packt ihn die Angst, und er ruft nach seiner Frau. Die Frau kommt nicht, aber vor ihm stehen Leute in prächtigen Gewändern, die sich verbeugen und ihn „Durchlaucht“ nennen. Nein, das ist kein Traum

mehr. Allein, da das prunkvolle Zimmer bleibt und da die vornehmen Herren bleiben, so weiß Jau nur eine Erklärung: er ist verrückt. Nein, noch schlimmer: er ist tot und ist in die Hölle gekommen. O Gott, o Gott! Man soll den Pfarrer rufen! Jau bereut alle Sünden und will niemals wieder etwas Böses tun, wenn er nur noch einmal da heraus kann. Der Seneschall bittet Se. Durchlaucht, sich zu beruhigen. Das sei ein Alpdruck, nichts weiter als ein Alpdruck. Der Leibarzt bestätigt, daß Sr. Durchlaucht hochseliger Vater an derlei gelitten habe. Ein Schluck Wein würde vielleicht Erleichterung schaffen. Der Diener präsentiert den Tokayer. Das ist in der Tat ein Argument. Trinken ist sicherlich ein Mittel, um festzustellen, ob man noch am Leben ist oder nicht. Wenn man trinken kann, braucht man auch keine Sorge mehr zu haben, daß man tot ist. Und Jau trinkt. Es ist ein hervorragendes Getränk. Jau erinnert sich nicht, schon jemals einen so guten Getreidekümmel gekostet zu haben.

Er trinkt wieder, und er trinkt noch einmal. So trinkt er sich in die neue Situation hinein. Jetzt ist ihm schon alles eins. Es gibt also noch mehr von diesem Getränke? — Einen ganzen Keller voll! — Und auch Braten mit Knödel? — Auch Braten mit Knödel! — Und er ist wirklich ein Fürst? — Wie können Eure Durchlaucht zweifeln! — Gut also, so ist er ein Fürst, und die Dienerschaft möge ihm helfen die Hosen anziehn.

Wenn man so auf den Landstraßen herumstrolcht, wird man gewohnt, nicht viel nachzudenken über das, was einem zustößt, und sich in alle Lebenslagen zu schicken. Zumeist kommt es freilich schlimmer, als man erwartet. Hier ist das Unerwartete einmal etwas Gutes. Das verstößt allerdings gegen die Regel, und es ist neu im Vagabundenleben, daß das Gute auch passiert. Aber wenn es da ist, so ist es einmal da, und wenn Jau ein Fürst sein soll, so kann er auch ein Fürst sein. Er steigt aus dem Bette und läßt sich anziehen. Da schlagen unten im Schloßhofe die Hunde an. Zitternd verkriecht sich der neue Fürst hinter den Seneschall. Mit den Hunden weiß er Bescheid. Die Hunde fahren einem in die Beine, gerade wenn man am wenigsten daran denkt. Und es tut weh, wenn sie beißen. Er will gerne ein Fürst sein, doch die Rücksicht verlangt er, daß man die Hunde festmacht.

Das ist der beste Akt, um nicht zu sagen: der einzig gute. Wie Jau, der Vagabund, sich allmählich darein fügt, ein Fürst zu sein, ist glaubhaft und unterhaltend ausgeführt. Nun aber, nach diesem zweiten Akt, soll das Stück eigentlich erst anfangen. Das heißt: die Geschichte vom Bettler, der den Fürsten vorstellt, hätten wir. Jetzt wollen wir sehen, was Hauptmann daraus macht. Der dritte Akt beginnt. Er spielt bei den Frauen. Karl erzählt der Frau Adeluz, was sich zugetragen. Unten im Hofe steigt Jau eben zu Pferde. Die beiden treten ans Fenster, um ihren Spaß daran zu haben, wie das Roß den Reiter abwerfen wird. Doch

Jau sitzt fest. „Er reitet, wie wenn er als Fürst geboren wäre,“ sagt Karl. Wir beginnen, etwas zu ahnen. Das also wird der Lauf des Dramas sein: Jau, der Vagabund, wird in seiner hohen Würde gar keine schlechte Figur machen. Jau wird herrschen, und er wird ein guter Herrscher sein. Jau, der arme Mann auf dem Throne, wird vor allem für die armen Leute sorgen, und der Fürst wird staunen und neue Pflichten kennen lernen. Jau wird regieren, und es wird sich zeigen, daß man kein Fürst zu sein braucht, um regieren zu können, und daß es genügt, ein Mensch zu sein. Da aber wird der Fürst nun seinerseits Angst bekommen und wird sich beeilen, dem Spiel ein Ende zu machen und den Vagabunden wieder auf die Landstraße hinauszujagen.

Es ist klar, daß Hauptmann, der Dichter der „Weber“, dieses Stück hätte schreiben müssen. Zu bedauern ist nur, daß er es nicht geschrieben hat. Denn es zeigt sich bald, daß wir falsch geahnt haben. Karl kündigt der Frau Adeluz an, daß er ihr den Schluck zuführen wird, und Sidselill und Frau Adeluz sollen den Schluck dazu bringen, daß er Frauenkleider antut und sich dem Jau als Fürstin zuführen läßt. Schluck tritt ein und hat seine Freude daran, daß in dem Kamin ein großes Feuer brennt, und daß die blonde Sidselill so schön ist, und daß die beiden Frauen gar so viel über ihn lachen.

„Hast du schon gefrühstückt?“ fragt Frau Adeluz. — „O ja, gestern,“ antwortet Schluck. Nun bekommt er zu essen. Und da er den Damen doch auch etwas Liebes tun möchte, und da es sich fügt, daß er das Silhouettenschneiden gelernt hat, nimmt er seine Schere aus der Tasche und schneidet Sidselills Schattenriß. Dann holt er auch noch ein paar bunte Steine hervor und schenkt sie der Prinzessin. Schluck ist sehr rührend. Und wir beginnen wieder etwas zu ahnen. Das also wird der Lauf des Dramas sein: Die vornehmen Herren haben zwei Vagabunden aufgelesen, um ihre Kurzweil mit ihnen zu treiben. Und nun lernen sie Schluck kennen und sie erfahren, welchen Schatz von Güte das Herz eines Armen und Elenden bergen kann. Da sind sie beschämt über ihren rohen Spaß. Die Frauen fühlen das zuerst, und die blonde Sidselill weint und leistet dem Schluck Abbitte, der sie nicht versteht. Die vornehmen Herren aber begreifen, daß man nicht mit Menschen spielen soll.

Auch so hätte die alte Geschichte vom Bettler als Fürsten einen tieferen Sinn bekommen. Wenn Hauptmann schon nicht jenes erste Drama geschrieben hat, so hätte er dieses zweite schreiben müssen. Aber das hat er ebenfalls nicht geschrieben. Wir haben wieder falsch geahnt. Wir ahnen immer falsch, weil wir stets einen tieferen Sinn erwarten. Hauptmann hat sich die Sache gar nicht so schwer gemacht. Er hat sein Stück ohne tieferen Sinn geschrieben. Hauptmann ist der Führer der „Modernen,“ und das ist vielleicht die Art, ein Märchen zu modernisieren: man hütet

sich vor allem, ihm einen tieferen Sinn zu geben. Hauptmann ist ein Naturalist (übrigens: ist er es noch?), und der Naturalismus strebt nach Wahrheit. Da aber die Wahrheit oft genug flach ist, so braucht man einen alten Märchenstoff vielleicht nur zu verflachen, damit er wahr werde.

So ist denn Zweck und Witz des ganzen Dramas, daß Schluck sich wirklich als Frau verkleidet. Keine Idee, kein Symbol! Es soll nur spaßhaft sein, ungemein spaßhaft. Und kann man sich etwas Komischeres denken, als daß Frauen einen rührenden alten Bettler in weibliche Kleidung stecken, um ihn den Scherzen einer rohen Jagdgesellschaft preiszugeben? . . .

Der vierte Akt beginnt, und man ist bitter enttäuscht von diesem vierten Akt, weil man nun endlich das Stück erwartet und weil man sieht, daß das Ganze auf eine alberne und geschmacklose Farce hinausläuft. Im grünen Jagdsaal des Schlosses wird das Trinkgelage abgehalten. Jau als Fürst präsidiert. Es wird viel geredet in einer gewaltsam zur Derbheit heraufgeschraubten Ausdrucksweise, die belustigend sein soll und über die man doch nicht lachen kann. In diesem Akt soll sich die heitere Wirkung des Possenspieles konzentrieren, und in diesem Akt merkt man deutlich nur das eine, daß der Autor dieses Possenspieles die Gabe nicht besitzt, heitere Wirkungen hervorzubringen. Drunten im Saal also trinken die Männer. Oben auf der Galerie sitzt Sidselill mit ihren Frauen, singt ein Lied und spielt gar süß die Harfe. Jetzt soll der Hauptspaß folgen. Man bittet Jau, den Fürsten, daß er geruhen möge, die Fürstin zu empfangen. Die Tür tut sich auf, und Schluck tänzelt herein in kurzen Frauenkleidern. Der Bühneneffekt ist bekannt aus „Charleys Tante". Jau weicht entsetzt zurück bis ans andere Ende des Saales und schreit, man solle das Weib wegschaffen, sonst werde er fortlaufen. Hauptmann hat sich diese Scene komisch vorgestellt. In Wahrheit wirkt sie peinlich. Und es regt sich ein Gefühl der Erbitterung gegen die Herren von der fürstlichen Tafelrunde, welche sich nicht anders beim Weine zu unterhalten wissen, als indem sie einen Menschen quälen.

Der Fürst ist der einzige aus der ganzen Gesellschaft, der guten Geschmack beweist. Er spürt, daß der Scherz zu weit geht. „Genug!" ruft er und befiehlt, man solle dem Jau den Schlaftrunk geben. Jau schläft ein, während oben Sidselills Harfe klingt. Zu den sanften Harfentönen murmelt er Worte wie „Blutwurst" oder „Branntwein". Wird man noch sagen können, daß es einem Autor an komischer Verve mangelt, der den Einfall gehabt hat, die Worte „Blutwurst" oder „Branntwein" von Harfenklang begleiten zu lassen?

Man wird es sagen können und sogar sagen müssen. Hauptmann hat ein „Possenspiel" schreiben wollen, aber der Versuch, Possen zu treiben, ist ihm völlig mißlungen. Es ist ein Werk ohne

alle Heiterkeit, ohne jede frohe Stimmung, — von Witz überhaupt nicht zu reden. Die Späße sind läppisch und verletzen oft durch ihre Roheit. Und der Führer der neuen deutschen Dichter hat, indem er sich bemüht hat, ein humoristisches Stück hervorzubringen, lediglich eines bewiesen: daß ihm nämlich der Humor fehlt.

Der fünfte Akt macht einen etwas besseren Eindruck, als der gänzlich mißratene vierte. Schluck und Jau sind wieder Vagabunden geworden und liegen draußen vor dem Tor des Parkes wie im ersten Akt. Schluck ist nach all diesen unerhörten Abenteuern der Gleiche geblieben. Schluck ist zufrieden, daß er da im Grase sitzt, wie er zufrieden war, als er die Fasanenschnitten der Prinzessin zum Frühstück aß. Und nach wie vor tut Schluck alles, was Jau will; und wenn ihn Jau in die Luft springen heißt, so springt Schluck in die Luft. Doch Jau findet sich in der Welt nicht mehr zurecht. „Ich bin ein Fürst," schreit er dem Schluck ins Ohr. — „Gewiß," sagt Schluck, dem alles recht ist. Aber Jau ist kritisch veranlagt. Und Jau weiß, daß er Jau ist. Trotzdem ist er ein Fürst, daran ist nicht zu zweifeln. So grübelt er weiter. Es gibt nur eine Erklärung. „Ich bin doppelt," schreit Jau. „Ich bin einerseits Jau, und andererseits bin ich ein Fürst." Auch damit ist Schluck einverstanden. Jau aber hat Heimweh nach seinem Fürstenschlosse. Es tut nun einmal nicht gut, die Leute aus ihren Verhältnissen herauszureißen. Wenn man auch nur einen Tag Fürst war, gewöhnt man sich schwer wieder daran, Vagabund zu sein. In diesem Seelenzustande trifft den Jau die Hofgesellschaft, die wieder zur Jagd auszieht. Der Fürst und Karl tauschen ihre Gedanken über Jau und sein Schicksal aus und knüpfen daran allerlei ziemlich billige Reflexionen über die Vergänglichkeit des Glückes und die Wertlosigkeit des Besitzes, die aber in hübschen Versen gesagt sind. Dann bekommt Schluck einen Beutel Gold als Schmerzensgeld, und dem Jau wird ein Stück Land versprochen. Doch Jau ist nicht zufrieden. Karl bleibt bei ihm, während die Jäger weiterziehen, und sucht ihn zu trösten:

> Gib dich zufrieden, Mann: du hast geträumt;
> Doch ich, wie ich hier stehe, auch der Fürst,
> Auch seine Jäger, all sein Ingesinde,
> Wir träumen, und für jeden kommt die Stunde
> Tags siebenmal und mehr, wo er sich sagt:
> Nun wachst du auf, vorhin hast du geträumt!
> Da, nimm dies Gold und tröste dich! Ich bin
> Im Grund ein armer Schlucker, so wie du.

(Denselben Gedanken behandelt, wie man weiß, in weit stärkeren und tieferen Worten der herrliche Traummonolog aus Calderons „Das Leben ein Traum".) Jau hört den philosophischen Tröstungen, die Karl ihm spendet, nachdenklich zu. Aber es ist doch hart, wieder zu Fuß durch den Staub der Landstraße wandern zu müssen, wenn man weiß, daß man ein Fürst ist. Und das Gleichgewicht seiner Seele findet Jau erst wieder, als ihm die

Erkenntnis kommt, welche stets den Trost aller derer gebildet hat, die es im Leben zu nichts bringen und dabei zu den anderen hinaufsehen müssen, die auf den Höhen des Daseins wandeln. „Euch werden einstmals doch dieselben Würmer fressen, wie mich," sagt Jau zu dem Seneschall. Dann geht er mit Schluck ins Wirtshaus.*)

Anmerkung: Obige Besprechung ist nach der Aufführung im „Deutschen Theater" geschrieben. Bei dieser Aufführung wurde ein Akt weggelassen. Der Akt (der sich in der Buchausgabe findet) stellt die Entwickelung des Jau als Fürsten dar. Jau wird brutal und zeigt sogar Spuren von Cäsarenwahnsinn. Vielleicht kann man hierin, wenn man gerade will, die Spuren einer Idee finden. Aber in die Tiefe geht es auch hier nicht. Im übrigen ist der Akt so unerfreulich wie die andern; vielleicht wirkt er noch ein wenig peinlicher. An dem Gesamturteil über das Stück kann er nichts ändern; und es ist nur charakteristisch für das dramatische Gefüge des Werkes, daß bei der Aufführung ein Akt ruhig weggelassen werden kann, ohne daß man etwas davon merkt.

„Michael Kramer.“

Von Gerhart Hauptmann.

Wer in der Kunst, Kritiken zu lesen, bewandert ist, konnte bei der Lektüre der Referate, die in den Berliner Blättern am Tage nach der Erstaufführung von Gerhart Hauptmanns Drama „Michael Kramer“ erschienen, leicht bemerken, daß am Premièrenabend nicht alles in Ordnung war. Es gab Kritiker, welche mitteilten, daß dem Publikum lediglich die innere Poesie des neuen Werkes zugänglich gewesen; und es gab andere Kritiker, welche den Mangel einer stillen inneren Wirkung konstatierten und berichteten, daß die Zuschauer sich nicht in das tiefste Wesen des Kunstwerkes einleben konnten. Beide Äußerungen scheinen sich zu widersprechen; im Grunde sagen sie beide dasselbe. Bei einem anderen Autor würde man sich einfacher ausgedrückt und würde erklärt haben: „Das Stück ist durchgefallen.“ Wenn aber ein Stück von Gerhart Hauptmann durchfällt, der ja bekanntlich unser großer nationaler Dichter ist, so heißt es, daß das Publikum nur die innere Wirkung des Dramas verspürt hat, oder auch, daß das Publikum gerade gegen die innere Wirkung des Dramas (von der Pflicht, eine äußere Wirkung hervorzubringen, ist Gerhart Hauptmann natürlich längst entbunden) unempfänglich geblieben ist. Man kann es so drehen oder so. Innere Wirkung oder keine innere Wirkung. Aber es war ein Durchfall.

Wer nicht zu Hauptmanns Freunden, noch zu den Priestern seiner Mysterien, noch zu seiner gläubigen Gemeinde gehörte und mit kühlem Kopf im Theater saß, mußte vom Premièrenabend folgenden Eindruck haben: Erster Akt — eine schleppende Exposition von tödlicher Langweile. Zweiter Akt — allerlei Äußerungen über Kunst und am Schlusse eine gute Scene. Dritter Akt — Beginn und Ende der Handlung, erstaunliche technische Ungewandtheit, peinliche Vorgänge. Als der Vorhang niedersank, blieb das Publikum lautlos, wie verdutzt über die Minderwertigkeit des Gebotenen. Einige Hände, die sich trotzdem regen wollten, wurden rasch und energisch zum Schweigen gebracht. Vierter Akt — die

---

Erstaufführung im „Deutschen Theater“ am 21. Dezember 1900.

Qualen des martervollen Abends auf ihrem Gipfel, ein offener Sarg auf der Bühne, keine Spur mehr von einer dramatischen Aktion, aber Reden, Reden und Reden, zum Teil verständlich, jedoch nicht tief, zum Teil sehr tief vielleicht, jedoch nicht verständlich. Man saß da und blickte sehnsuchtsvoll nach der Höhe hinauf, aus welcher der Vorhang herabzugehen pflegt. Aber der Vorhang, der rettende Vorhang rührte sich nicht, und der alte Herr auf der Bühne sprach über den Tod, und als er mit dem Tode fertig war, äußerte er sich über das Leben, welches ihn wieder zum Tode zurückführte, von dem aus er dann neue Gesichtspunkte über das Leben eröffnete. Das Publikum half sich mit Husten. Selten ist während einer Première so viel gehustet worden. Vielleicht war es die von einem Kritiker bemerkte innere Poesie, welche diese Reizung des Kehlkopfes hervorbrachte. Als der Akt endlich zum Schlusse gekommen war, applaudierten die Freunde des Dichters mit Feuer. Die Hauptmann-Gemeinde verfügt über kräftige Hände. Trotzdem ließ sich durch das Beifallsklatschen hindurch die Opposition mit scharfem Zischen vernehmen. Gerhart Hauptmann, dessen ungeachtet, erschien an der Rampe und erschien umsomehr, je mehr gezischt wurde. Ob er an einen Erfolg glaubte? Nein, wirklich, ein Erfolg war es nicht. Oder ob er seinen Gegnern Trotz bieten wollte? Allein es gab da nichts zu trotzen. Das Stück hätte trotzen müssen, nicht der Dichter in Person, und Leute, die zischen, weil sie durch eine Vorstellung gelangweilt und gequält worden sind, sind keine Gegner.

„Michael Kramer“, hatten die Eingeweihten vorher verkündigt, ist ein Künstlerdrama. Man sieht in der Tat, daß das Stück als Künstlerdrama gemeint war — man sieht es wenigstens daraus, daß Künstler darin auftreten. Michael Kramer, der Vater, ist ein Maler. Arnold Kramer, der Sohn, ist ein Maler. Wenn nicht alles täuscht, malt auch die Tochter Michaline. Ferner zeigt sich ein Freund, Ernst Lachmann, der früher Maler war, dann aber mißriet, indem er Journalist wurde. Die Anzeichen dafür, daß ein Künstlerdrama sich abspielt, mehren sich, da die Bühne im zweiten und vierten Akt ein Atelier darstellt. Auch ein Gemälde wird erwähnt — ein Gemälde hinter einem Vorhang (der Vorhang wird aber nicht weggezogen). Skizzenbücher werden herumgezeigt. Das alles ist jedoch nur von wegen der Milieu-Schilderung, deren Feinheit die Kritik diesmal ausnahmsweise nicht hervorhebt. Folgendes hingegen ist das Künstlerdrama: Michael Kramers Sohn Arnold ist bucklig, verliebt sich in die Restaurateurstochter Liese Bönsch, wird von dem koketten Frauenzimmer an der Nase herumgeführt, wird von den Gästen des Stammtisches im Restaurant Bönsch verhöhnt und wirft sich schließlich ins Wasser. Und das Künstlerdrama? Bitte, das ist es ja schon. Das ist das Künstlerleben: Man hat einen buckligen Sohn, der aus unglücklicher Liebe zu einer Wirtstochter ins Wasser geht. Wer jemals in Künstler-

kreisen verkehrt hat, wird die Naturtreue der Schilderung begreifen. Aber könnte sich dasselbe Drama nicht ebensogut unter Dienstmännern abspielen als unter Malern? Gewiß — auch unter Apothekern oder unter Wursthändlern. Da es jedoch unter Malern sich abspielt, ist es ein Künstlerdrama. Ferner vergesse man nicht, daß Skizzenbücher auf der Bühne herumgezeigt werden.

Flaubert, im Kampfe gegen die Konvention und die akademische Schablone, erklärte, künstlerisches Sujet könne alles sein, und man könne auch aus einem „fait divers", einem „Lokalfall", ein Kunstwerk schaffen. In einer kleinen Stadt hatte die Frau eines Chirurgen sich mit Arsenik vergiftet. Flaubert behandelte dieses „fait divers", und es wurde die „Madame Bovary". Es wurde die unvergängliche Tragödie des armen ehebrecherischen Weibes, das durch die Enge der Verhältnisse erstickt und das von seiner Schuld zermalmt wird. Der französische Meister hat damit bewiesen, daß die Kunst vom kleinsten alltäglichen Faktum den Weg zu den höchsten Höhen finden kann, zum ewig Wahren und zum ewig Menschlichen. Das ist der Sinn des Naturalismus: auch durch das Gewöhnliche zum Großen. Aber es genügt doch wahrhaftig nicht, daß nur der eine Teil des Programmes erfüllt wird, derjenige nämlich, der das Gewöhnliche betrifft. Nicht das Alltägliche macht die Kunst aus, sondern die Höhe, zu welcher der Künstler in der Behandlung des Alltäglichen sich erhebt. Und weil Flaubert aus einem Lokalfall ein Kunstwerk geschaffen hat, so folgt daraus noch nicht, daß die Kunst die Wiedergabe von Lokalfällen ist.

Nach dem Lokalfall des Fuhrmanns Henschel hat uns Gerhart Hauptmann den Lokalfall des Malers Michael Kramer oder vielmehr seines Sohnes vorgeführt. Beim „Fuhrmann Henschel" schon hatte man das drückende Gefühl, daß der Dichter in den kleinen Verhältnissen stecken geblieben war, die er behandelte. Die großen Perspektiven fehlten. Im „Michael Kramer" fehlen sie erst recht. Hie und da nur merkt man unklare, mißlungene Versuche, den Ausblick ins Weite zu finden. Und da das Allgemeine im Drama selbst nicht enthalten ist, wird es zum Schluß an das Drama angeklebt. Der letzte Akt ist, wie schon erwähnt, nichts als eine Betrachtung über Leben und Sterben, die mit dem Drama in keiner Weise innerlich zusammenhängt und die sich weder durch Klarheit noch durch Originalität der Gedanken auszeichnet. Auf derselben Bühne des Deutschen Theaters haben wir Tolstois „Macht der Finsternis" gesehen. Auch ein naturalistisches Drama, eine Tragödie von kleinen Leuten. Aber dieser kleinen Leute Schicksale hat ein Dichter, ein echter Dichter mit seiner großen Seele erfüllt, und so erlebt man Höchstes und Tiefstes mit armen Bauern. Wenn man daran zurückdenkt, wird einem erst ganz bewußt, was Gerhart Hauptmann hätte vollbringen müssen und was er nicht imstande war, zu vollbringen.

Der Naturalismus, der im Kampfe gegen die Tradition erweisen wollte, daß die Kunst alles darstellen darf, was zum Leben gehört, hat auch das Peinliche und Häßliche auf die Bühne gebracht. Er hat sich sogar mit Vorliebe Stoffe dieser Art gewählt, da ja jede neue Kunstrichtung die Tendenz hat, den Gegensatz zum Alten so schroff als möglich zu betonen und ihr Daseinsrecht dadurch zu bekunden, daß sie ins Extrem geht. Wer nicht übertreibt, dringt nicht durch. Das Peinliche und Häßliche also hat auch auf dem Theater seinen Platz, weil es im Leben existiert. Das ist erwiesen. Allein das Peinliche und Häßliche ist doch auch nur eine Episode. Gewiß, es gibt Fuhrleute, die in der Ehe betrogen werden, und es gibt sogar verwachsene Malerssöhne. Aber es gibt, weiß der Himmel, auch noch anderes im Leben. Und wenn ein Dichter von all dem anderen, von allem Großen und Köstlichen nichts zu wissen scheint — wenn er sich in jedem neuen Werke immer grämlicher gegen des Lebens Reichtum abschließt — wenn die Gestalten immer unerfreulicher, immer verzerrter werden, die er aus der Erscheinungen Fülle herausholt, — wenn seine Kunst im Trostlosen befangen bleibt und sich unfähig zeigt, zu befreien und zu erheben, — dann wird er es früher oder später unweigerlich erfahren müssen, daß das Publikum beginnt, sich von ihm abzuwenden und seinen Dichterruhm zu revidieren. Man hat sich zu sehr beeilt, Gerhart Hauptmann unter die Klassiker aufzunehmen. Einen zweiten „Michael Kramer“ wird er jedenfalls nicht schreiben dürfen. Schon nach der Première dieses Dramas meinte ein Berliner Kritiker, der nicht zur „Gemeinde“, zur „petite église“, wie man in Frankreich sagt, gehört: „Gerhart Hauptmanns Stern scheint im Sinken zu sein. . . .“

Im ersten Akte also lernen wir das sehr unbehagliche Intérieur der Familie Kramer kennen. Der Vater ist ein Maler, aber er malt hinter den Coulissen und tritt noch nicht auf. Einstweilen wird festgestellt, daß er alle diejenigen, die in seine Nähe kommen, zu begeistern und mit dem Willen für das Höchste zu erfüllen versteht. Das sagt uns die erwachsene Tochter Michaline, welche Malstunden gibt, Cigaretten raucht und ein edler Mensch zu sein scheint. Viel erfährt man nicht über sie; sie bleibt halb im Dunkel, und man muß schon genau hinsehen, wenn man die Umrisse der Gestalt erkennen will. Erkennt man auch dann noch nichts, so kann man das Fehlende sich hinzudenken. Das Theater soll ja die Phantasie anregen. Noch schattenhafter bleibt der Freund des Hauses Kramer, Ernst Lachmann, der als Michalinens Partner durch das Stück geht, der zu ihr „Du“ sagt, sie vielleicht früher geliebt hat, vielleicht auch nicht, und der eine junge Frau aus Berlin mitbringt, welche im ersten Akte in eine Konditorei geschickt wird, aus der sie niemals wieder zurückkehrt.

Die alte Frau Kramer, Michaels Gattin, tritt auf, ist sehr unglücklich über ihren buckeligen Sohn Arnold und bringt ihm

den Kaffee. Auch sie werden wir in dem ganzen Drama nicht mehr wiedersehen, nachdem sie im ersten Akte ihrem Sohne den Kaffee gebracht hat. Arnold rückt sich die Brille zurecht, beschaut im Spiegel sein vergrämtes Gesicht und seinen langen, höckerigen Leib und fragt, ob er nicht einem Marabu gleiche? Die Mutter redet dem Sohn ins Gewissen, der die Nächte in Restaurants mit Damenbedienung verbringt. „Ihr seid mir alle widerlich,“ antwortet Arnold und geht von dannen. Das ist des angenehmen Aktes angenehmer Schluß.

Im zweiten Akte lernen wir Michael Kramer kennen, einen düstern grauhaarigen Mann, der auch eine Brille trägt. Lachmann ist zu Besuch im Atelier und möchte das Bild sehen, an dem Michael Kramer seit Jahren arbeitet. Aber der Alte mag es nicht zeigen. Hier könnte das Künstlerdrama einsetzen — das Drama vom Künstler, dem alles gegeben ist, das tiefste Kunstempfinden und das tiefste Kunstverständnis, und dem das grausame Geschick nur ein Teilchen Kraft zu wenig gegeben hat. Auf dem Wege vom Kopf zur Hand ist irgendwo eine Hemmung oder eine Schwäche. Im Kopfe leben die herrlichsten Bilder, doch die ausführende Hand kann dem Gedanken nicht folgen. Die alte Tragödie des Malers der große Bilder denkt und nicht imstande ist, sie zu malen. Zola hat sie ergreifend im „Oeuvre“ geschildert, und manch anderer vor ihm und nach ihm hat sie behandelt. Gerhart Hauptmann hat den Michael Kramer mit einigen Strichen (auch recht unsicheren Strichen) so gezeichnet, als sollte er der Mittelpunkt einer solchen Tragödie werden. Allein die Tragödie bleibt aus und Michael Kramer beginnt zu reden. Das ist einmal ein gesprächiger Maler! Allerdings, es gehört auch zum Wesen jener unvollkommenen Künstlernaturen, daß sie lieber reden als schaffen, und daß sie sehr klar und sehr bedeutend auszudrücken wissen, wie die Kunst geübt werden müsse, ohne daß sie doch selbst imstande sind, sie so zu üben.

Daß Michael Kramer redet, ist also wohl ein Charakterzug. Was er redet, soll jedoch dem Publikum kundtun, wie Gerhart Hauptmann über Kunst und Künstler denkt. Diese Sammlung Hauptmann'scher Gedanken, die Michael Kramer darbringt, ist weder sehr reich, noch sehr glänzend. Wenn man sich erinnert, welche Fülle köstlicher Aussprüche über die Kunst Flaubert so ganz nebenbei in seinen Briefen hingeworfen hat, wenn man sich die geistsprühenden Kunstgespräche in der „Manette Salomon“, dem Malerroman der Goncourts, ins Gedächtnis zurückruft, so kann man nicht genug darüber staunen, wie wenig das angeblich hervorragendste Talent der jüngeren deutschen Schriftstellergeneration über ein Thema zu sagen weiß, das ihm doch näher liegen muß als irgend ein anderes. Wir erfahren, daß der Künstler arbeiten soll. „Arbeit ist Leben,“ lautet ein Aphorisma Gerhart Hauptmanns aus dem zweiten Akt von „Michael Kramer“. Auch soll der Mann

Pflichten erfüllen gegen sich selbst und gegen andere. „Wer Pflichten gegen sich selber erkennt, erkennt auch Pflichten gegen andere.“ Also lautet ein zweites Aphorisma Gerhart Hauptmanns, wiederum aus dem zweiten Akte von „Michael Kramer“. In dieser Weise geht es fort. Das Wichtigste aber ist nach der Meinung des alten Michael, daß der Künstler sich in die Einsamkeit zurückzieht. Der alte Michael irrt sich gewaltig. Der Künstler braucht Ruhe, um zu schaffen; er braucht jedoch immer neue Unruhe, um zum Schaffen angeregt zu werden. Der Künstler muß mit dem Leben ringen und darf nicht vor dem Leben flüchten. Wehe dem Einsamen! Die Weltabgeschiedenheit führt zu Werken wie „Michael Kramer“.

Liese Bönsch, die Tochter des Restaurateurs Bönsch, kommt zu Michael Kramer ins Atelier, um sich zu beklagen, daß Arnold mit seiner Verliebtheit ihr lästig fällt. Der Alte verspricht das Seinige zu tun. Es folgt eine Scene zwischen Vater und Sohn, die einzige gute Scene des Dramas. „Lass' ab von diesem Lotter-leben!“ mahnt der Vater. „Kehre zur Arbeit zurück! Die Arbeit wird dich befreien und dir alles geben, was du ersehnst.“ Er nimmt Beethovens Totenmaske von der Wand. „Glaubst du vielleicht, der ist schön gewesen? . . . Du kannst so viel Schönheit in dir haben, daß die Gecken um dich wie Bettler sind.“ Doch der Sohn bleibt verstockt.

Die Charaktere sind die Hauptsache, versichern die Hauptmann-Interpreten, der Gegensatz der Charaktere von Vater und Sohn macht das Drama aus. Das könnte wahr sein, wenn das Drama nur zwischen Vater und Sohn sich abspielte, wenn aus dem Antagonismus zwischen beiden der Konflikt und die Katastrophe herauswüchsen. Statt dessen laufen die beiden Charaktere nebeneinander her und stoßen nur einmal, in der zuletzt erwähnten Scene, zusammen. Ereignisse, die mit den zwei Charakteren nicht das Mindeste zu tun haben, führen die Katastrophe herbei, worauf dann zuletzt der Überlebende vom Standpunkte seines Charakters aus Reflexionen über den Charakter des Toten anstellt. Ein Drama, in dem diese und jene Person einen gewissen Charakter hat, ist noch kein Drama der Charaktere.

Der dritte Akt spielt im Restaurant Bönsch. Arnold hockt in einer Ecke und verschlingt die Liese Bönsch mit seinen Blicken. Dem Herrn Baumeister, dem Herrn Assessor und den anderen Herren, die zum Stammtisch gehören, ist der stumme Gast in der Ecke, der „Marabu“, seit langem lästig. Zwar tut er keinem etwas zuleide; aber er sitzt da, er ist buckelig, und er malt. Gründe genug, um einen Stammtisch zu reizen. An jenem Abend wird viel Champagner getrunken. Die Stimmung erreicht ihren Höhepunkt, und da ergibt es sich ganz von selbst, daß der Herr Assessor auf den spaßhaften Einfall kommt, den „Marabu“ anzu-rempeln. Das nimmt ein schlimmes Ende. Der Buckelige zieht einen Revolver, den er längst in Bereitschaft hält, gegen den

Herrn Assessor und den Herrn Baumeister und die anderen, für deren Spießbürgerroheit er, der so hoch über ihnen steht, allabendlich den Narren abgeben muß, und die er doppelt haßt, weil sie gerade gewachsen sind — und die Liese küssen dürfen. Geschossen wird nicht. Die Herren bemächtigen sich des Revolvers und verfolgen mit geschwungenen Stöcken den Unglücklichen, der in die Nacht hinauseilt.

Das ist doch wenigstens bühnenwirksam? Es wäre nicht unmöglich, daß es auf der Bühne wirken könnte, wenn es nur überhaupt auf die Bühne käme. Allein es geht in einem Nebenzimmer vor sich. In einem Nebenzimmer! Das einzige Stückchen Handlung, das in dem Drama vorkommt, spielt sich auch noch hinter den Kulissen ab. Währenddem sitzen Michaline Kramer und Lachmann, die durch Zufall (!) in das Restaurant Bönsch geraten sind, im Schanklokal an einem Tische und führen überaus nichtssagende Gespräche. Die Handlung in einem Nebenzimmer — die Zusammenführung der Personen durch den Zufall — das sind die glorreichen Resultate der naturalistischen Bühnentechnik!

Arnold Kramer hat sich ertränkt, und im vierten Akt steht der offene Sarg (der offene Sarg!) mit seiner Leiche im Atelier des Vaters. Michael Kramer geht auf und nieder und redet, redet vom Augenblick an, da der Vorhang emporgestiegen ist, bis zum Augenblick, da er wieder herabsinkt. Das ist auch eine originelle Art, eine Tragödie zu schreiben: Im dritten Akt wird gestorben, dann aber ist das Stück noch nicht aus, sondern es kommt noch ein ganzer Akt, in welchem Gedanken über den Tod mitgeteilt werden. Michael Kramer söhnt sich mit dem toten Sohne aus, den er eine gemeine Seele genannt hat, als er noch lebte. Der Tod hat ihn geläutert und erhoben. Und dieser alte Maler redet sich in eine wahre Begeisterung für den Tod hinein: „Der Tod ist die mildeste Form des Lebens, der ewigen Liebe Meisterstück. Das große Leben sind Fieberschauer.“ Was, um des Himmels willen, soll das heißen? Das ist alles wirr und falsch. Der Tod ist keine Form des Lebens, sondern aller Lebensformen unerbittliche Verneinung. Der Tod ist nicht mild, er ist hart und grausam. Der Tod hat mit der Liebe nichts gemein, und seit ewigen Zeiten hat die Liebe vor dem Tode gezittert, und seit ewigen Zeiten ist der Tod ein Vernichter des Lebens und der Liebe gewesen. Leben, leben wollen wir! Alles schreit in uns nach Leben. Und da ladet uns ein Dichter ins Theater und sagt: „Heut' sollt ihr das Meisterstück der Liebe seh'n!“ und zeigt uns einen offenen Sarg.

Fort mit den Särgen von der Bühne! Fort mit dieser Kunst, die immer nur nach neuen Mitteln sinnt, zu quälen und zu bedrücken! Fort mit diesen „Vertretern der neuen Richtung“, die Leichen auf der Scene aufbahren unter dem Vorwand, das Leben darzustellen!

Ja, aber ist das Leben denn nicht schlecht? Es ist schlecht und es ist gut, es ist jämmerlich und es ist herrlich. Von seiner Jämmerlichkeit haben wir genug gesehen; nun soll uns die Kunst auch wieder seine Herrlichkeit zeigen. Eine helle und frohe Kunst tut not, und durch die Welt geht eine große Sehnsucht nach Licht und nach Schönheit.

„Einsame Menschen.“

Von **Gerhart Hauptmann.**

Ein Kritiker hat Folgendes über Gerhart Hauptmann geschrieben: „Wem die Natur zwar einen treuen Sinn und eine Innigkeit des Gefühles verliehen, aber die schaffende Einbildungskraft versagte, der wird ein treuer Maler des Wirklichen sein, er wird die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur ergreifen. Nur den Stoff der Welt wird er uns wiederbringen; aber es wird eben darum nicht unser Werk, nicht das freie Produkt unseres bildenden Geistes sein, und kann also auch die wohltätige Wirkung der Kunst, welche in der Freiheit besteht, nicht haben. Ernst zwar, doch unerfreulich ist die Stimmung, mit der uns ein solcher Künstler und Dichter entläßt, und wir sehen uns durch die Kunst selbst, die uns befreien sollte, in die gemeine enge Wirklichkeit peinlich zurückversetzt.“

Der Kritiker, der dieses Urteil gefällt hat, heißt Schiller, und die citierten Sätze finden sich in der Vorrede zur „Braut von Messina“. („Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.“)

Es ist ein verblüffender Fall von literarischer Vorausahnung. Schiller zeichnet diesen Gerhart Hauptmann, den das germanistische Seminar zu seinem Nachfolger ernannt hat, als wenn er ihn in der Tat gekannt hätte. Das Bild ist durchaus porträtähnlich: der Dichter, dem die schaffende Einbildungskraft versagt ist; der Naturalist, der die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur ergreift. Nur in Bezug auf die Innigkeit des Gefühls überschätzt er ihn wohl ein wenig. Dafür ist die Wirkung der Hauptmann'schen Poesie durch ein treffendes Wort charakterisiert, durch das Wort: peinlich. Denn die Muse des Olympiers von Agnetendorf (oder von Schreiberhau?) ist eine peinliche Muse.

So sahen wir uns „in die gemeine, enge Wirklichkeit peinlich zurückversetzt“, als das Deutsche Theater die „Einsamen Menschen“ wieder in seinen Spielplan einstellte. Die Wirklichkeit in diesem Stücke ist peinlich vor allem deshalb, weil sie so eng ist. Das hat alles keinen Horizont, möchte man sagen. Nirgends eine Perspektive ins Große, ins Freie. Das Stück ist wie eingepfercht

---

Wiederaufnahme im „Deutschen Theater“ am 4. Oktober 1901.

in eine Stube; aber es fällt niemandem ein, einmal ans Fenster zu treten und einen Blick hinaus zu werfen auf Leben und Welt. Es sind lauter Leute mit kleinen Gesichtspunkten. Oder nein, Gesichtspunkte gibt es nicht im Naturalismus. Die Leute auf der Bühne müssen wirklich sein. Was sollen sie mit Gesichtspunkten? Wir haben also ein Stück mit lauter wirklichen Menschen. Die Wirklichkeit erstreckt sich bis auf Frau Lehmann, die in einer Nebenrolle auftritt. Und auf der Bühne gehen fortwährend die wirklichsten Dinge vor. Das Stubenmädchen macht Tischbedienung und läßt eine Schüssel mit Mayonnaise fallen. Man bekommt zwar die Mayonnaise nicht zu sehen (was vielleicht einen kleinen Mangel an dichterischer Kraft bedeutet), aber man hört die Scherben klirren. Die Familie Vockerat sitzt um den Tisch, und es kommt eine Biene geflogen, vor der die alte Frau Vockerat sich ängstigt, und die mit einer Serviette weggejagt wird. Welch' ein packender Zug von Naturwahrheit! Denn niemand kann leugnen, daß Bienen wirklich um Tische fliegen. Die alte Frau Vockerat holt sich einen Stuhl und schält Äpfel. Schält Äpfel! Das ist ganz einfach das Leben selbst.

Die Menschen in dem Drama sind gewiß treu nach der Wirklichkeit gezeichnet, und dennoch leben sie nicht. Man kann hundert und hundert Züge von Realität auf der Bühne gewissenhaft zusammentragen und bringt doch keinen Menschen zustande, ebensowenig wie die experimentierende Wissenschaft einen Menschen herzustellen vermag, selbst wenn es ihr einmal gelingen sollte, alle chemischen Elemente, die ihn bilden, in der Retorte zu vereinigen. Es fehlt immer noch das Letzte, das Eigentliche, das definitiv Schöpferische, die geheimnisvolle Kraft, die das Leben schafft. Die Physiologen streiten seit langem über die Natur dieser Lebenskraft und werden wohl noch lange streiten. In der Poesie ist die Lebenskraft die dichterische Begabung. Schiller nennt es die „schaffende Einbildungskraft". Das sind immer dieselben Worte für das eine, das nicht in Worten ausgedrückt, sondern nur empfunden werden kann. Was ein Dichter bildet, das lebt; was entstanden ist, ohne vom dichterischen Hauche berührt worden zu sein, das lebt nicht, mag es auch wirklich sein bis in die letzten Einzelheiten. In diesem Sinne sagt Schiller vom Naturalisten: „Er wird die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur begreifen." So fehlt auch dem Naturalismus der „Einsamen Menschen" der „Geist der Natur". Und weil ihnen das eigentlich Belebende mangelt, scheinen alle diese Gestalten so leer, so blaß, so schattenhaft — trotz der fliegenden Bienen und der geschälten Äpfel. Und weil sie selbst nicht von warmem Leben erfüllt sind, geht nichts Erwärmendes von ihnen aus, und der Zuschauer bleibt kalt bei ihren Schicksalen.

Johannes Vockerat ist also ein einsamer Mensch. Warum ist er einsam? Er wird von seiner Umgebung nicht verstanden. Denn er ist

modern, und die Leute um ihn herum sind es nicht. Das ist die Weltanschauung, die kindliche Weltanschauung, auf der das Drama sich aufbaut. Modern und nichtmodern werden in einen Gegensatz gebracht, etwa wie Himmel und Hölle. Die Modernen, das sind diejenigen, die auf den lichten Höhen der Erkenntnis wandeln, die Nichtmodernen verbringen ihre Tage in Dunkel und Verständnislosigkeit. Nichtmodern sind Vater und Mutter Vockerat, die an Gott glauben. Nichtmodern ist Frau Käthe Vockerat, die ihren Mann lieb hat, die als tüchtige Hausfrau ihre Wirtschaft führt und die nicht von „sozial-ethischen Ideen“ reden kann, wie Fräulein Anna Mahr. Das sind die Zurückgebliebenen, die Menschen zweiter Klasse. Johannes Vockerat hingegen und Anna Mahr sind die Modernen, die geistig Überlegenen. Diese geistige Überlegenheit wird in keiner Weise begründet. Weder Johannes Vockerat noch Anna Mahr reden in dem Stücke ein einziges bedeutendes Wort. Frau Käthe Vockerat, diese tiefstehende Tochter von Eltern, welche an Gott glauben, spricht sicherlich viel vernünftiger und klarer und weiß viel besser, was sie will, als Johannes Vockerat, der einsame Mensch. Trotzdem ist Johannes Vockerat der Überlegene. Und zwar ist er überlegen aus keinem anderen Grunde, als weil er modern ist. Das genügt. Er hat über seinem Schreibtisch ein Bild Darwins hängen. Und einmal holt er ein Manuskript aus einer Schublade und sagt zu seinem Freunde Braun: „Sieh mal — hier greif' ich Du Bois-Reymond an.“ Punkt. Weiter nichts. Das Manuskript wird in die Schublade zurückgelegt. Aber man versteht, welch eine Tragik darin liegt, daß mit einer Frau, die glücklich ist über die Fäustchen, die ihr kleines Kind in der Wiege macht, ein Mann unlösbar verbunden ist, welcher Du Bois-Reymond angreift!

Was in der Seele des Johannes Vockerat vorgeht, ist nicht immer mit Sicherheit zu erkennen, umsomehr, als alles, was zur Charakteristik dieser Hauptperson des Stückes beitragen könnte, sich nicht auf der Bühne abspielt. Johannes Vockerat ist ein Denker und Forscher; aber er denkt und forscht hinter den Coulissen. Plötzlich kommt ein junges Mädchen ins Haus. Sie kommt im ersten Akte. Im zweiten Akte liebt er sie schon. Das hat sich im Zwischenakte entschieden. Wir sehen im zweiten Akte Johannes Vockerat bereits überglücklich mit Anna Mahr Zwiesprach halten: „Das passiert mir das erstemal im Leben, daß jemand für meine Arbeit ein sachliches Interesse hat.“ So also ist es geschehen. Johannes Vockerat liebt Anna Mahr, weil sie ein sachliches Interesse gehabt hat — im Zwischenakte. Auf die Bühne kommt Johannes Vockerat zumeist nur, um seiner Frau oder seiner Mutter vorzuwerfen, daß sie ihn nicht begreifen. Demnach erfährt man lediglich, daß er nicht begriffen wird, ohne daß man jemals eine ausreichende Aufklärung darüber erhielte, wie er eigentlich begriffen werden soll. Dieser Johannes Vockerat, der immer nur

auftritt, um nicht verstanden zu werden, ist eigentlich eine komische Figur.

Die andere Hauptperson, die Anna Mahr, bleibt ebenso im Dunkel. Es muß gleichfalls genügen, daß sie modern ist. Und modern ist sie, weil sie vier Jahre in Zürich studiert hat. Nein, nicht deshalb allein. Die Charakterzeichnung ist hier mehr im Detail ausgeführt. Man erfährt nämlich, daß sie auch eine Novelle von Garschin gelesen hat. Noch mehr: sie weiß, was der Papst Leo X. über das Gewissen gesagt hat. Er hat gesagt: „Das Gewissen ist ein bösartiges Tier, das die Menschen gegen sich selbst bewaffnet.“ Das ist ein schönes und tiefes Wort; und das einzige schöne und tiefe Wort, das in dem ganzen Drama gesprochen wird, rührt nicht von Gerhart Hauptmann her, sondern von einem Papste. Trotz Leo X. und Garschin bleibt die Anna Mahr aber, wie gesagt, fast vollständig im Dunkel. Nichts Wesentliches wird mitgeteilt zur Kenntnis dieser Figur, welche die Aktion des Stückes in Bewegung bringt (eine Bewegung freilich, die man sich nicht allzu bewegt vorstellen darf). Wer ist diese Frau? Der Zuschauer weiß es nicht. Der Dichter hat es offenbar auch nicht gewußt. Und da muß man doch wieder den Naturalismus bewundern, mit dem er es verstanden hat, eine Frau, von der er nichts weiß, genau so zu zeichnen, als wenn er wirklich von ihr nichts wüßte.

Vor allem wird nirgends erklärt, auf welchen Ursachen die ungeheure Macht beruht, die Anna Mahr so plötzlich über Johannes Vockerat gewinnt. Sie kommt im ersten Akte an mit einer kleinen Handtasche (wo hat sie nur eigentlich ihr Gepäck? Diese Person ist so mysteriös, daß sie imstande wäre überhaupt kein Gepäck zu haben) — kommt also im ersten Akt an, und im zweiten Akt ist Vockerat bereits glücklich. „Ich befinde mich buchstäblich wie im Himmel, seit Sie da sind, Fräulein Anna.“ Der Vorhang ist nach dem ersten Akte gefallen; er geht zum zweiten Akte auf, und Johannes Vockerat befindet sich wie im Himmel. Wie ist das alles so rasch gegangen? Befindet er sich im Himmel, weil sie in Zürich studiert hat? Oder weil sie Garschin gelesen hat? Oder befindet sich jeder im Himmel, der in einer Villa am Müggelsee den Besuch einer Dame aus den russischen Ostseeprovinzen empfängt? Wer ist diese Anna Mahr, die mit solcher Geschwindigkeit so starke Empfindungen zu erwecken vermag? Das Drama gibt keine Antwort. Anna Mahr erscheint nur hie und da auf der Bühne — um sich an einem der lang ausgesponnenen Gespräche zu beteiligen, aus denen das Stück größtenteils besteht. Sie tritt auf, um zu reden. Ihren Charakter bringt sie aber nicht mit auf die Bühne; sie läßt ihn in ihrer Garderobe. Und man kann sagen, daß diese Hauptperson des Dramas in dem Drama eigentlich gar nicht vorkommt.

Im vierten Akte stehen die Dinge zwischen Anna und Johannes bereits so, daß Johannes an Anna die Aufforderung

richtet, im Hause zu bleiben. Und Frau Käthe? Frau Käthe kann sich gar nichts Besseres wünschen. „Mein Gefühl für Käthe ist tiefer und voller geworden," sagt Johannes. Das ist die moderne Lösung eines alten Problems. Um sein Gefühl für eine Frau tiefer und voller zu machen, nimmt man eine andere Frau ins Haus. Nur Anna Mahr bleibt skeptisch: „In uns ist etwas, das den geläuterten Beziehungen, die uns dämmern, feindlich ist." Und Frau Käthe hat überhaupt kein Verständnis für diese geläuterten Beziehungen zu einer anderen Frau, die ihrem Manne gedämmert sind. Sie kann sich eine Ehe zwischen drei Personen nun einmal nicht vorstellen. Man kennt ihre zurückgebliebenen Anschauungen. „Wenn es Käthe gelänge, neben mir zu leben . . ." sagt Anna Mahr. Anna Mahr hat Käthe überschätzt. Es gelingt Käthe nicht. Diese Frau weiß auf die Individualität ihres Mannes so wenig einzugehen, daß sie eine andere Frau in ihrem Hause nicht dulden will, obwohl ihr Mann doch das dringende Bedürfnis empfindet, mit der anderen Frau ein Verhältnis zu beginnen. Anna Mahr wird hinausgeworfen. So hat Anna Mahr vom Anfang bis zum Schlusse eine ganz und gar nicht gewöhnliche Art, sich zu benehmen. Sie kommt ungebeten in ein fremdes Haus und geht nicht eher fort, als bis man ihr sagt, sie solle gehen. Diese höchst moderne Frau muß erst dadurch, daß man ihr die Tür weist, darauf aufmerksam gemacht werden, daß Logierbesuche, durch welche der Mann seiner Frau, der Sohn seiner Mutter entfremdet wird, in bürgerlichen Familien nicht beliebt sind.

Die Hauptfiguren des Stückes sind also nicht gezeichnet, das Drama, das sich zwischen ihnen abspielt, ist nicht geschrieben. Charakteristisch ist, daß es in dem Stück, von dem Präludium im zweiten Akt abgesehen, nur eine einzige große Scene zwischen den beiden Liebenden gibt, und daß diese Scene erst im vierten Akt vorkommt — unmittelbar vor dem Schluß der Tragödie, im vierten Akt! Die Liebe zwischen Johannes Vockerat und Anna Mahr macht den Inhalt des Stückes aus, und vier Akte lang spielt diese Liebe fast immer hinter der Scene. Von dem eigentlichen Drama bekommt der Zuschauer so gut wie nichts zu sehen. Die beiden Hauptpersonen treten gleichsam nur als Episoden auf in den Gesprächen, die geführt werden über die Frage, ob Fräulein Anna Mahr abreisen wird oder nicht.

Das ist auch das Drama, das vor den Augen des Zuschauers sich zuträgt: Wird Fräulein Anna Mahr den Zug nehmen? Wird sie ihn nicht nehmen? Das Drama spielt sich eigentlich ab zwischen Fräulein Anna Mahr und dem Fahrplan, und von den Meisterwerken der neuen Richtung steht keines in so nahen Beziehungen zur Eisenbahn. Mit Bangen verfolgt man die Peripetien dieser dramatischen Handlung. Sie reist. Nein, sie reist nicht. Nun reist sie doch. Nein, sie reist wieder nicht. Jetzt aber wird es Ernst; sie geht zum Bahnhof. Adieu, Fräulein Mahr! Bald

darauf ist sie wieder da. Sie hat sich auf dem Bahnhof besonnen und ist noch ein wenig geblieben. „Nein," sagt die Mutter Vockerat, „Sie müssen gehen." Und Fräulein Mahr begibt sich abermals zum Bahnhof. Das macht uns keinen Eindruck mehr. Wir kennen das schon. Sie kommt wieder. Sie ist ein Mädchen, das immer vom Bahnhof wiederkommt. Allein, wir haben uns getäuscht. Es zeigt sich, daß wir mit diesem Fräulein Anna Mahr unserer Sache niemals sicher sein können. Diesmal ist sie zum Bahnhof gegangen und doch weggefahren. So bringt jeder Akt eine überraschende Wendung.

Im trägen Fluß ziehen die fünf Akte dahin, eintönig, glanzlos, endlos. Das Drama rückt kaum von der Stelle. Am Ende des dritten Aufzuges sind wir genau so weit, wie wir am Ende des zweiten waren. Ein Bühnenpraktiker hat vorgeschlagen, diesen Akt zu streichen, und hat auch, wenn ich nicht irre, das in dieser Weise modifizierte Stück aufgeführt. Das ist jedenfalls ein Drama von besonderer Art, in dem man einfach einen Akt weglassen kann, ohne daß der Zusammenhang gestört wird. Man könnte vielleicht auch einen anderen Akt streichen oder gleich zwei; die Zuschauer würden kaum bemerken, daß ihnen etwas fehlt.

Was den Dialog anlangt, so werden sogar im Deutschen Theater, wo der Genius Gerhart Hauptmanns seine klassische Stätte hat, einige Streichungen vorgenommen. Man könnte ruhig noch viel mehr streichen. Es könnte der aus der „Bühnenprobe" von „Schall und Rauch" bekannte Regisseur kommen, der das Manuskript mit dem Rotstift bearbeitet, ohne hineinzusehen, — und es würden fühlbare Lücken kaum entstehen. Fünf Akte lang reden die Leute auf der Bühne und wissen doch nichts zu sagen. In dem Drama stoßen angeblich zwei Geistesrichtungen aufeinander — die alte Zeit und die neue, der Glaube und die Wissenschaft. Aus diesem Choc zweier Weltanschauungen müßten Blitze herausfahren. Blitze! Du lieber Gott! Gerhart Hauptmann blitzt nicht. Es wird überhaupt nicht geblitzt in der „neuen Richtung". Auch hier ist also das Drama nicht geschrieben, das hätte geschrieben werden sollen. Die beiden Weltanschauungen werden nirgends entwickelt — nirgends wird ein Weg in die Tiefe gesucht, und es ist staunenswert, wie der Dialog gleichmütig an all den Problemen vorbeiläuft, die er hätte aufgreifen und behandeln müssen. Das heißt, hie und da wird doch ein Problem behandelt. Beispielsweise, es wird über Kunst gesprochen. „Aber man muß doch seine Freude haben können an der Kunst," sagt Frau Vockerat. Johannes antwortet: „Man kann viel mehr haben an der Kunst als seine Freude." Mit dieser tiefsinnigen Bemerkung ist das Kunstgespräch erschöpft; und das Publikum geht aus dem Theater, bereichert um die Erkenntnis, daß man an der Kunst nicht nur seine Freude, sondern sogar viel mehr als seine Freude haben kann.

Nicht ein einzigesmal in diesem Drama wird ein Wort gesprochen, welches das Herz ergreift, — nicht ein einzigesmal

steigt ein origineller Gedanke auf — nicht ein einzigesmal sprüht ein Funke von Geist dazwischen. „Gerade darin zeigt sich Hauptmanns Größe," sagt die Gemeinde, „daß er keinen geistvollen Dialog schreibt, sondern einen natürlichen." Der natürliche Dialog! Aber der Geist liegt doch auch in der Natur; und der geistvolle Dialog ist der natürliche der Leute von Geist. Ibsen, der es wie kein zweiter versteht, die Menschen natürlich reden zu lassen, läßt sie Gespräche führen, die schwer sind von Ideen. Wenn jedoch in der Tat Gerhart Hauptmanns Dialog der natürliche ist, dann wollen wir sehnlichst wünschen, daß auf unseren Bühnen bald wieder eine Zeit der Unnatur hereinbreche, daß bald wieder ein Dialog zu hören sein möge, der gebildet ist nach dem Muster von Hebbel, Grillparzer, Goethe, Schiller, Shakespeare, in deren Dramen Personen auftreten, die unnatürlich genug sind, Geist zu haben.

In Wirklichkeit liegen die Dinge so: Es sind Bühnenschriftsteller gekommen, die nicht imstande waren, ein ordentliches Theaterstück zu schreiben. Sie haben verkünden lassen: „Man schreibt keine Theaterstücke mehr. Theaterstücke sind veraltet. Die höchste Eigenschaft eines Dramas ist, nicht dramatisch zu sein." Es sind Bühnenschriftsteller gekommen, die keinen Geist hatten. Sie haben verkünden lassen: „Man schreibt nicht mehr geistreich. Geist ist veraltet. Das Höchste ist die Natur. Und Geist ist nicht natürlich." Die Autoren der neuen Richtung haben es tatsächlich fertiggebracht, sich aus ihren Mängeln ein Verdienst zu machen und dem Publikum einzureden, daß gerade in demjenigen, was sie nicht zu leisten vermögen, ihre Größe liegt. Das Publikum fühlt wie immer instinktiv das Richtige, traut sich aber mit seiner Meinung nicht heraus. Nachdem es bei einer Aufführung der „Einsamen Menschen" einen Abend in qualvoller Langweile verbracht hat, liest es am nächsten Morgen im Referat des maßgebenden Kritikers, daß Gerhart Hauptmann ein herrlicher Menschenschilderer ist. Das Publikum beugt sich der höheren Einsicht des Maßgebenden und denkt sich, daß die Langweile wahrscheinlich zur Menschenschilderung gehört.

Jedenfalls ist unter diesen Umständen das Theater heute ein recht trübseliger Ort geworden. Die „Bühnenschriftsteller der neuen Richtung" haben der bunten Welt der Bühne all ihren Schimmer genommen. Sie haben alle Lichter ausgelöscht. Es ist Zeit, es ist hohe Zeit, daß endlich einmal das Werk eines Dichters auf der Bühne erscheine, und daß in dem Glanze, der von ihm ausgeht, das Theater wieder zu einer festlichen Stätte werde.

„Der rote Hahn.“

Von Gerhart Hauptmann.

Diesmal war es eine schwere Niederlage. Das Stück war schlecht, und seine vollständige Verfehltheit sprang derartig in die Augen, daß selbst die im germanistischen Seminar vorgebildete Kritik,*) die sonst nicht leicht etwas sieht, sie sehen mußte. Am Tage nach der Première wurde der Mißerfolg in allen Referaten konstatiert. Daß auch diejenigen Zeitungen, die bisher den Hauptmann-Kultus am eifrigsten betrieben haben, ihr Urteil schonungslos ab-

---

Anmerkung: Ausfälle von obiger Art, die sich auch an anderen Stellen dieses Buches vorfinden, richten sich selbstverständlich nicht gegen die Germanistik als solche. Dem Verfasser liegt es fern, eine hochverdiente Wissenschaft angreifen zu wollen, zu deren Vertretern ausgezeichnete Männer gehören. Es soll nur Einspruch erhoben werden gegen die heutzutage in Deutschland herrschende Auffassung, als ob jeder Germanist berufen, ja sogar mehr als alle anderen berufen sei, Kunsturteile abzugeben. Die Kenntnis der deutschen Literatur, wie sie durch das germanistische Studium erworben wird, ist nur eine der Vorbedingungen für die Ausübung des Kritikeramtes. Wichtiger noch ist eine andere: die künstlerische Persönlichkeit. Es ist unmöglich über Kunst zu urteilen, ohne selbst ein Künstler zu sein (wozu noch bemerkt werden muß, daß ein Künstler jeder ist, der künstlerisch empfindet, mag er produzieren oder nicht). Nun finden sich Literaturkenntnis und künstlerisches Empfinden gewiß manchmal in einer Person vereinigt. Aber diese Vereinigung ist viel seltener als gemeinhin geglaubt wird. Es gibt also sicherlich hier und da einen Germanisten, der ein Künstler ist. Aber es ist noch niemand deshalb ein Künstler, weil er ein Germanist ist. Nicht energisch genug kann gegen die Anschauung protestiert werden, daß die Germanisten darum am meisten von der deutschen Literatur verstehen, weil sie diese auf der Universität studiert haben. Und es ist einer der schwersten Übelstände im deutschen Kunstleben der Gegenwart, daß es gar so sehr unter dem Einflusse der Philologen steht (der Philologismus in der Literatur entspricht dem vielbeklagten Assessorismus in der Verwaltung) — daß die maßgebenden literarischen Stellungen fast ausschließlich mit Germanisten besetzt werden, denen die Befähigung, diese Stellungen auszufüllen, lediglich deshalb zugeschrieben wird, weil sie Germanisten sind, — und daß in den Tagesblättern, Zeitschriften und Theaterbureaux Kunsturteile vielfach von Kritikern und Bühnenleitern gefällt werden, die trotz ihrer germanistischen Vorkenntnisse das rechte Kunstverständnis doch nicht besitzen, weil ihnen die künstlerische Persönlichkeit mangelt.

Erstaufführung im „Deutschen Theater“ am 27. November 1901.

gaben, ist auf der andern Seite ein schöner Beweis für die Ehrlichkeit der Berliner Kritik. Allerdings liefen da und dort immer noch Worte wie „gewaltig“ und „großartig“ mit unter, nicht zur Bezeichnung des Durchfalles, den man allerdings sowohl großartig als auch gewaltig hätte nennen können, sondern zur Charakteristik von einzelnen Scenen des Dramas. Denn inmitten des Débâcle bleibt Gerhart Hauptmann für seine Gemeinde ein bedeutender Dichter. Wenn ein anderer ein schlechtes Stück schreibt, so schreibt er ein schlechtes Stück. Wenn Gerhart Hauptmann ein schlechtes Stück schreibt, so schreibt er ein Stück, welches Einzelheiten enthält. Und mit Rücksicht auf diese Einzelheiten ist das Stück zwar schlecht, jedoch nicht ohne zugleich großartig oder gewaltig zu sein. Es gibt Menschen, die besser sind als ihr Ruf; und es gibt Einzelheiten, die besser sind als das Drama, das sich aus ihnen zusammensetzt.

Einige Kritiker finden sich auch, die von Gerhart Hauptmanns Humor sprechen. Das sind Feinschmecker. Der Humor im „Roten Hahn“ ist nämlich von ganz besonderer Art. Drei Akte dieses wahrhaft erheiternden Lustspieles behandeln eine Brandstiftung. Im vierten Akt greift eine alte Frau plötzlich mit den Händen in die Luft und sinkt in ihren Sessel zurück, vom Schlage getroffen. Das ist der Gipfel der Komik: ein Schlaganfall. Wer lacht da nicht mit? Auch sonst mangelt es nicht an köstlichen Lustspieleinfällen. Ein Blödsinniger (die Krüppel gehören bei Gerhart Hauptmann zur Poesie. Im „Michael Kramer“ hatten wir einen Buckligen; diesmal bekommen wir einen Idioten zu sehen. Zudem wird auch einmal ein Geradhalter gezeigt; aber der Besitzer tritt nicht auf; es ist einer bucklig hinter den Koulissen) — ein Blödsinniger also läuft über die Bühne, hält sich die Hände vor den Mund, wie eine Trompete, und macht Tu—tu. Oder ein Mann zankt mit seiner Frau und sucht nach einem Gegenstand, mit dem er sie schlagen kann, indem er bemerkt: „Mutter, ick hau dir 'n Ding iebern Dätz!“ Es entstand nach der Première des „Roten Hahn“ ein Streit zwischen einigen Zuschauern, ob der Mann zu seiner Frau nicht auch gesagt habe: „Du Aas!“ Jedenfalls wäre dies ganz im eleganten Stile der Hauptmann'schen Diktion gewesen, und der Humor der betreffenden Stelle wäre dadurch nur umso quellfrischer geworden.

Gerhart Hauptmann hat den „Roten Hahn“ eine Tragikomödie genannt. Infolge dessen ist in den Zeitungen ein großes Suchen nach dem Begriff der Tragikomödie entstanden. Das Stück ist schlecht; doch es scheint vielleicht nur schlecht, so lange man nicht begreift, was der Dichter damit beabsichtigt hat. Er hat am Ende eine ganz besondere Art von Stück verfassen wollen; und vielleicht sind wir nur noch nicht reif, diese besondere Art zu verstehen, ebenso wie wir nicht reif waren zum Verständnis der „Versunkenen Glocke“ oder des letzten Aktes von „Michael Kra-

mer“ („Der Tod ist die mildeste Form des Lebens ꝛc.“). Eine Komödie ist der „Rote Hahn“ nicht, denn er ist nicht komisch; da er ferner nicht tragisch ist, so ist er auch keine Tragödie. Aber er ist eben keines von beiden und doch beides zugleich. Er ist eine Tragikomödie. Hier ruht der Schlüssel zum Geheimnis. Bei Gerhart Hauptmann gibt es immer solche Geheimnisse. Es genügt nicht, zu wissen, was er geschrieben hat; man muß auch erfassen, was er eigentlich hat schreiben wollen. Das, was in seinen Stücken nicht steht, ist in der Regel noch viel bedeutender als das, was darin steht. Und der „Rote Hahn“, der als Komödie wie als Tragödie verfehlt ist, ist vielleicht als Tragikomödie ein Meisterwerk, was uns freilich erst dann einleuchten wird, wenn wir wissen werden, was wir uns unter einer Tragikomödie zu denken haben.

Aus diesem Grunde ist es nötig, allerlei Untersuchungen anzustellen. Gibt es in der Literatur Tragikomödien von Hauptmann? Bei den Klassikern finden sich keine. Shakespeare, Goethe, Schiller sind mit Tragödie und Komödie ausgekommen. Allerdings lagen die Verhältnisse damals einfacher als jetzt, und die Iphigenie beispielsweise ist keine so komplizierte Natur, wie die Waschfrau Wolff, die Heldin des „Biberpelz“ und des „Roten Hahn“. Eine Tragikomödie findet sich erst bei Hebbel. Sein „Trauerspiel in Sicilien“ führt diesen Untertitel. Aber man sucht vergebens nach Ähnlichkeiten zwischen dem „Trauerspiel in Sicilien“ und dem „Roten Hahn“; und Hebbel reicht nicht aus, um uns Gerhart Hauptmann zu erklären. Der „Rote Hahn“ ist einzig in der deutschen Dichtung; man muß sich schon bemühen, ihn aus sich selbst heraus zu verstehen. Und wenn man den „Roten Hahn“ genau betrachtet, so erkennt man auch, was hier „Tragikomödie“ bedeutet. Tragikomödie ist in diesem Falle eine Komödie ohne Humor. Schade, daß bei der Première im Deutschen Theater das Publikum sich den Schlaganfall der Frau Wolff nicht hat gefallen lassen mögen. Wenn es applaudiert, wenn es dem Stücke einen Erfolg bereitet hätte, so hätten vielleicht am nächsten Tage maßgebende Kritiker abermals den Anbruch einer neuen Ära konstatiert. Gerhart Hauptmann, der schon auf anderen Gebieten der Literatur so durchaus umgestaltend gewirkt hat, wäre vielleicht auch der Reformator des deutschen Lustspieles geworden. Und zu den künstlerischen Errungenschaften unserer Zeit, zum Drama, das nicht dramatisch, zur Musik, die nicht musikalisch ist, wäre als neueste das moderne Lustspiel hinzugekommen, das seine Aufgabe darin sieht, jede Lustigkeit sorgfältig zu vermeiden.

Der „Rote Hahn“ bildet die Fortsetzung des „Biberpelz“. In der Hauptmannologie ist es einer der obersten Grundsätze, ein wissenschaftlicher, auf die Aussprüche der germanistischen Autoritäten gestützter Grundsatz, daß Gerhart Hauptmann im „Biberpelz“ eines seiner Meisterwerke gegeben hat. Es finden sich Hauptmann-Verehrer, mit denen man über alles reden kann, die sogar

einen leisen Zweifel an der Faust-Ähnlichkeit der „Versunkenen Glocke“ nicht übel vermerken. Aber den „Biberpelz“ lassen sie sich nicht nehmen. Diese „Diebskomödie“ bleibt ein Argument für Hauptmanns Größe: „Immerhin der Biberpelz“.

Dem „Biberpelz“ liegt ein hübscher Einfall zugrunde. Der Inhalt der Komödie ist im übrigen bekannt: In einem kleinen Orte der Umgebung von Berlin werden allerlei Diebstähle begangen. Holz wird entwendet, schließlich wird auch ein Biberpelz gestohlen. Die Diebin oder wenigstens die Hehlerin ist die Waschfrau Wolff. Ihre Schuld ist mit Händen zu greifen. Nur der Amtsvorsteher v. Wehrhahn merkt nichts davon, der als Chef der Ortspolizei überhaupt seine Aufgabe vielmehr darin sieht, keine demokratischen Respektlosigkeiten zu dulden und Majestätsbeleidigungen nachzuspüren, als die Urheber von Diebstählen zu entdecken. Der Bestohlene, Herr Krüger, steht nun gerade im Verdachte oppositioneller Gesinnung. Der Amtsvorsteher behandelt ihn darum nicht viel besser, als er den Dieb behandelt haben würde, wenn er ihn erwischt hätte. Es ist eigentlich eine Belästigung der Obrigkeit, daß Herr Krüger sich einen Biberpelz hat stehlen lassen. Hat ein Demokrat überhaupt die Berechtigung, einen Biberpelz zu besitzen? Kurzum, in dem Verhör, das Herr v. Wehrhahn veranstaltet, kommt Herr Krüger sehr schlecht weg, während die Wolffen als brave und ehrliche Frau daraus hervorgeht. Der Herr Amtsvorsteher ist von Anfang an überzeugt gewesen, daß die Wolffen der Schandtat nicht fähig ist, deren sie verdächtigt wird, und diese Überzeugung des Herrn Amtsvorstehers ist ein Beweisgrund, gegen den die Indizien und die Zeugen, welche auf die Täterschaft der Wolffen deutlich hinweisen, natürlich nicht in Betracht kommen.

Überdies weiß auch der Herr Amtsvorsteher Zeugen zu finden, wenn es nottut. Die Ankläger der Wolffen behaupten, ein Spreeschiffer sei gesehen worden, der den aus dem Hause des Herrn Krüger verschwundenen Biberpelz getragen habe. „Tragen die Spreeschiffer nicht vielfach Pelze?“ fragt der Amtsvorsteher den Schiffer Wulkow. — „Gewiß,“ erwidert Wulkow. — „Auch Biberpelze?“ — „O, es gibt viele Schiffer, die Biberpelze haben,“ antwortet Wulkow, „ich trage selbst einen.“ — „Na sehen Sie!“ sagt der Amtsvorsteher zu den Anklägern der Wolffen. „Was beweist das also, daß man einen Spreeschiffer mit einem Biberpelz gesehen haben will?“ Wulkow ist für diese Frage jedenfalls der kompetenteste Zeuge. Er trägt in der Tat einen Biberpelz, nämlich den gestohlenen.

Das ist eine amüsante Satire auf die Blindheit der Behörden, die manchmal das Nächstliegende nicht sehen, weil sie sich von Vorurteilen leiten lassen. Bureaukratischer Dünkel und Schneidigkeit werden trefflich ad absurdum geführt. Der Amtsvorsteher v. Wehrhahn ist aus dem Leben gegriffen; und es ist

gewiß nichts dagegen einzuwenden, wenn es als ein Verdienst Hauptmanns gerühmt wird, daß er im „Biberpelz“ versucht hat, endlich einmal wieder eine deutsche Komödie zu schreiben, welche der Wirklichkeit entnommen ist und gegen politische Zustände der Gegenwart, der königlich preußischen Gegenwart, polemisiert. Die Intentionen sind jedenfalls die besten gewesen; nur hat es, wie so oft bei Hauptmann, an der Kraft zur Ausführung gemangelt.

Die Hauptfiguren — auch die der Wolffen, der verschlagenen Diebin mit dem Ehrlichkeitspathos, — sind gut gezeichnet. Aber die ganze Komödie ist lediglich Figurenzeichnung. Es wird geschildert und geschildert, Einzelheit wird an Einzelheit gereiht, doch aus all den Schilderungen und all den Einzelheiten erwächst kein rechtes Drama. Das Stück ist sozusagen in den Charakteren stecken geblieben. Die Charaktere werden nicht zu Handlung verarbeitet, wie dies so meisterlich im „Zerbrochenen Krug“ geschehen ist, mit dem der „Biberpelz“ oft zusammen genannt wird. Und das erst ist das Drama: Charaktere in Handlung umzusetzen. Und das erst ist das Lustspiel: aus den Charakteren dramatische Beziehungen zu entwickeln und sie im lustigen Spiele durcheinander zu führen. Im Lustspiele darf das Spiel nicht fehlen, und das Spiel fehlt im „Biberpelz“. Der Amtsvorsteher ist dumm und merkt nichts, und die Wolffen ist eine schlaue Betrügerin. Und es geschieht in allen den vier Akten nichts, als daß die Wolffen eine schlaue Betrügerin ist und der Amtsvorsteher dumm ist und nichts merkt. Man hat das Gefühl: Was für ein hübsches Lustspiel ließe sich daraus machen! Es ist alles nur im Ansatz vorhanden. Lustspielrohstoff wird ausgebreitet; aber es fehlt die feine Künstlerhand, die ihn gliedert und bildet. Die Kunst, Person gegen Person so zu setzen, daß immer neue komische Situationen sich ergeben, und aus dem Choc von Wort gegen Wort immer wieder Witzfunken zu schlagen — die eigentliche Technik des Lustspiels also ist nirgends angewendet.

Der Dialog namentlich läßt alles vermissen. Die Konsequenzen werden nicht gezogen, die Pointen werden nicht herausgearbeitet. Man erwartet beispielsweise einen Zusammenstoß zwischen dem Amtsvorsteher und den Demokraten. Die Opposition wird endlich aus sich herausgehen, wird sagen, was zu sagen ist, und scharf und glänzend wie die Klingen werden die Worte durch die Luft schwirren. Aber die Opposition geht nicht aus sich heraus, und die Worte schwirren und glänzen nicht. Sie glänzen nicht an dieser Stelle, und sie glänzen an keiner andern. Das graue Einerlei der Hauptmann'schen Dialoge herrscht auch hier. Die Leute auf der Bühne gebrauchen Interjektionen von verblüffender Naturtreue, aber kaum einer läßt sich einmal beikommen, einen Scherz zu machen. Und man mag ermessen, wie witzig und geistvoll ein Autor sein muß, der ein Lustspiel dichtet und dabei ängstlich jede Gelegenheit vermeidet, Witz und Geist zu zeigen.

Zu diesem Lustspiel hat Gerhart Hauptmann eine Fort-

setzung geschrieben. Eine Fortsetzung? Kann man ein Drama überhaupt fortsetzen? Ein Drama schließt, weil es zu Ende ist. Wie kann man das Beendete weiterführen? Gewiß, es gibt Trilogien, Tetralogien sogar. Um das gewaltige Geschichtsbild der Wallenstein-Tragödie aufzurollen, sind drei Dramen nötig gewesen. Vier Dramen hat Wagner gebraucht, um die Nibelungensage zu gestalten, um das ungeheure Trauerspiel von den Göttern zu entwickeln, die schuldig werden und aus ihrem Himmel stürzen. Die Wolffen, die einen Biberpelz stiehlt, wird auch schuldig. Aber zur dichterischen Behandlung dieser Schuld ist keine Tetralogie vonnöten. Niemand, selbst nicht der glühendste Hauptmann-Enthusiast, wird finden, daß die vier Akte des „Biberpelz“ nicht ausreichen. Der Stoff genügt kaum, um diese vier Akte zu füllen. Und jetzt soll noch eine Fortsetzung sich daran schließen? Was soll fortgesetzt werden an einem Drama, in dem die Wolffen einen Biberpelz stiehlt und der Amtsvorsteher so dumm ist, daß er es nicht merkt? Soll die Wolffen noch einen Biberpelz stehlen? Soll der Amtsvorsteher abermals dumm sein? Wo, um des Himmels willen, liegt da das Bedürfnis, die Möglichkeit einer Fortsetzung?

Und wir sahen den „Roten Hahn“. Und es zeigte sich, daß die Wolffen nicht noch einen Biberpelz stiehlt. Nein, es wird viel origineller. Die Wolffen stiehlt nicht, sondern sie zündet an. Sie zündet ihr Haus an, um in den Besitz der Versicherungsprämie von 7000 Mark zu gelangen. Sie entwickelt sich sozusagen psychologisch vom Diebstahl zur Brandstiftung. Es ist nicht nur eine Fortsetzung, es ist ein Aufsteigen von Drama zu Drama. Und abermals will der Amtsvorsteher an die Schuld der Wolffen nicht glauben. Die Wolffen aber stirbt im vierten Akt. Das ist wieder eine Neuerung. Im vierten Akt des „Biberpelz“ ist sie nicht gestorben. Und es ist nur zu bedauern, daß der Tod der Wolffen im vierten Akt des „Roten Hahn“ eine weitere Fortsetzung der interessanten Dramenreihe unmöglich macht. Allerdings, der Amtsvorsteher ist noch lebendig. Es bleibt also immerhin die Hoffnung, daß Gerhart Hauptmann uns eines Tages eine Fortsetzung des „Roten Hahn“ schenken wird, ein drittes Lustspiel, in dem wir den Amtsvorsteher sterben sehen.

Der „Rote Hahn“ ist nicht eine Fortsetzung des „Biberpelz“, sondern eine Wiederholung. Die Frau Wolff, die im „Biberpelz“ einen Diebstahl begeht, verübt, wie gesagt, im „Roten Hahn“ eine Brandstiftung. Und nun spielt sich im zweiten Drama genau dasselbe ab wie im ersten: Der Amtsvorsteher sieht die Schuld der Frau Wolff nicht, obwohl sie klar zutage liegt. Wieder gibt es eine Scene in der Amtsstube, wie im „Biberpelz“. Wieder glaubt der Amtsvorsteher den Belastungszeugen nicht, weil sie Demokraten sind. Wieder hält er, allen in die Augen springenden Indizien zum Trotz, die Frau Wolff (die jetzt, nachdem sie einen zweiten Mann genommen hat, Frau Fielitz heißt) für eine ehr-

liche Frau. Gerhart Hauptmann hat ein Plagiat auf sich selbst verfaßt. Man fragt sich, was in dem Kopfe eines Autors vorgeht, der eine Fortsetzung zu einem seiner Stücke schreiben will und nicht merkt, daß er dasselbe Stück einfach noch einmal schreibt. Und man fragt sich, was sich ein Theaterdirektor denkt, der diese Kopie ruhig aufführt, der diesen schalen Aufguß als ein neues Werk des Meisters dem Publikum präsentiert.

Der „Rote Hahn“ ist eine Verschlechterung des „Biberpelz“. Von Figurenzeichnung ist keine Rede mehr. Der Humor, mit dem die Gestalt der Frau Wolff angelegt war — die Gestalt der Diebin mit dem tadellosen bürgerlichen Exterieur — ist verschwunden. Jetzt ist sie einfach Verbrecherin, und in der Scene des ersten Aktes, in der sie ihren Mann zur Brandstiftung auffordert, wirkt sie roh und gemein. Aus dem Amtsvorsteher v. Wehrhahn ist eine Karikatur geworden. Niemals ist es in einer preußischen Amtsstube so zugegangen, wie in derjenigen, welche der dritte Akt des „Roten Hahn“ vorführt, wo der Amtsvorsteher spricht und sich benimmt wie ein Idiot, und wo die Zeugen diesen Beamten, während er das Verhör leitet, ins Gesicht hinein verspotten. Der vierte Akt ist ein unglaublicher Mißgriff. Die Frau Fielitz stirbt, ohne daß ihr Tod auch nur im mindesten vorbereitet wäre, ohne daß er auch nur im leisesten Zusammenhange mit der Handlung stünde. Sie sitzt in ihrem Fauteuil, tut noch einmal einen tiefen Ausspruch, dessen Sinn ist, daß sie (mit der ganzen entzückenden Feinheit der Hauptmann'schen Bühnensprache) das Leben als einen Dreck bezeichnet, greift mit den Händen in die Luft und ist tot. Warum sie gerade jetzt sterben muß, bleibt unerfindlich. Es ist ein Tod ohne jede dramatische Notwendigkeit. Die Frau Wolff stirbt lediglich deshalb, weil der Autor sich das Vergnügen machen wollte, einen Schlaganfall auf die Bühne zu bringen.

Die anderen Figuren existieren kaum. Es ist ein Durcheinander von schattenhaften Gestalten. Man weiß nicht, wer sie sind; man weiß nicht, was sie wollen. Die demokratische Opposition, die im „Biberpelz“ in Gestalt eines Dr. Fleischer erschien, vertritt im „Roten Hahn“ ein Dr. Boxer. Der Wiener Journalist Oswald Boxer, der in Berlin lebte, bevor er nach Brasilien ging, um dort am Gelben Fieber zu sterben, und den Gerhart Hauptmann in seinem Berliner Freundeskreise kennen gelernt hatte, war das Vorbild für diese Figur. Der Dr. Boxer auf der Bühne spricht allerdings von Brasilien und vom Gelben Fieber. Das ist die ganze Ähnlichkeit. Dieser Dr. Boxer wandelt durch das Stück als ein schweigsamer Melancholiker. Geht er aber einmal aus sich heraus, so äußert er Worte von erstaunlicher Schlagkraft, wie beispielsweise die folgenden: „Nein, wirklich, ich bin aus diesen Verhältnissen herausgewachsen.“ Diejenigen, die den echten Oswald Boxer näher gekannt haben, werden Gerhart Hauptmann wenig Dank dafür wissen, daß er von ihrem Freunde ein so falsches Bühnen-

bild gegeben hat. Und wenn man in der Lage ist, die Theaterfigur mit dem Original zu vergleichen, muß man sich fragen, wie weit denn eigentlich Gerhart Hauptmanns so vielgerühmte Kunst der Menschenschilderung reicht, wenn sie hier versagt hat, wo es galt, einen echten Menschen zu schildern, einen Menschen mit freiem Sinn und mit goldenem Herzen?!

Der Dialog steht tiefer als in allen anderen Hauptmann'schen Stücken, und das will viel sagen. Es fehlt nicht nur jedes geistvolle Wort, jede witzige Bemerkung; es fehlt auch jeder Aufschwung ins Höhere, ins Allgemeine, zu dem der Stoff, der reaktionäre und moderne Gesinnung im Widerstreite zeigt, hier wie im „Biberpelz" hätte hundert Gelegenheiten geben müssen. Manchmal hat es den Anschein, als solle ein allgemeines Thema angeschlagen werden, aber es wird nur Geschwätz daraus. Ein vollständiger Mangel an Ideen herrscht in der ganzen „Tragikomödie". Und das ist das Schlimmste an diesem Stücke, daß es einen Ausblick eröffnet in eine wahrhaft erschreckende geistige Leere.

Gerhart Hauptmanns Kraft ist zu Ende, und die Geduld des Publikums desgleichen. Die Berliner Premièrenbesucher haben die Zumutung, die mit dem „Roten Hahn" an sie gestellt worden ist, energisch zurückgewiesen. Es geht nicht an, daß ein Dichter jedes Jahr mit einem neuen Stücke kommt, wenngleich ihm gar nichts mehr einfällt. Sobald Gerhart Hauptmann uns wieder etwas zu sagen haben wird, werden wir ihn gern wieder hören. Bis dahin aber soll er schweigen. Vielleicht sammelt er neue Kräfte, wenn er von der Jagd nach dem Drama, wie er sie während der letzten Jahre betrieben hat, nunmehr einige Jahre lang ausruht. Und vielleicht wird gerade sein Sturz ihm zum Heile, wenn er daraus lernt, sich selbst richtig einzuschätzen, und wenn er begreift, daß er stürzen mußte, weil er sich auf eine Höhe erhoben hat oder sich von seinen Freunden auf eine Höhe hat erheben lassen, auf die er nicht gehört.

„Die Hoffnung.“

Von **Herman Heijermans.**

Der Naturalismus hat sich überlebt; und doch ist das erste schöne Stück, das wir seit langem auf dem Theater gesehen haben, ein naturalistisches. Wie erklärt sich das? Ganz einfach: Es ist ein Dichter gekommen. Und es zeigt sich wieder, daß die Literatur sich nicht in „Richtungen“ bewegt. Die literarischen Richtungen existieren nirgends als in der Literaturgeschichte. Die „Bewegungen“, die „Strömungen“ oder gar die „Perioden“ werden der Literatur lediglich eingeredet vom germanistischen Seminar. Die Literatur kennt nur eines: die Persönlichkeit. Und die einzige literarische Weiterbewegung ist eben diese: Es kommt ein Dichter.

Wenn ein allzu großes Geschrei von „Richtung“ in der Welt ist, so kann das immer als Symptom gelten für einen Mangel an Persönlichkeit. Darum sieht es so jämmerlich aus in der deutschen Bühnenliteratur der letzten zehn Jahre: sie ist ganz „Richtung“. Es ist das Gerichtetste an Richtung, was es je gegeben hat. Und da wir es satt hatten, uns Richtungsstücke schreiben zu lassen von nüchternen Köpfen, die sich für Dichter hielten, wenn sie die Fuhrleute sprechen ließen, wie die Fuhrleute sprechen, — so meinten wir, der Naturalismus habe sich überlebt. Aber es zeigt sich, daß nicht der Naturalismus sich überlebt hat, sondern die Naturalisten. Und es gibt nichts Altes und nichts Neues in der Literatur. Und das Alte wird sofort modern, wenn es nur heute wieder von einer Persönlichkeit vorgebracht wird. Und als der Naturalismus tot war, kam, wie gesagt, ein Dichter und machte ihn wieder lebendig.

Dieser Dichter aber ist aus Holland gekommen. Er heißt Herman Heijermans, und sein Drama ist betitelt: „Die Hoffnung. Ein Seestück in vier Akten.“ Die „Hoffnung“ schildert getreu nach der Wirklichkeit das Dasein und die Schicksale der armen holländischen Schifferbevölkerung. Es zeigt sich in dem Stücke eine große Kunst, mit einfachen Mitteln lebensvoll zu

---

Erstaufführung im „Deutschen Theater“ am 8. Oktober 1901.

gestalten, mit einfachen Mitteln das Herz zu ergreifen; man wird an Pierre Loti's „Islandfischer" erinnert, die ähnliche Vorgänge behandeln und die für diese Kunst, durch schlichten Ausdruck starke Wirkungen zu erzielen, ein klassisches Vorbild sind. Und darum steht das Drama so hoch über den letzten Bühnenwerken des deutschen Naturalismus, weil es sich nicht wie diese damit begnügt, ein mühsam zusammengeklaubtes Häuflein Realität auf dem Theater auszukramen, sondern weil durch alle Wirklichkeitsschilderung immer der Schlag eines warmen Herzen vibriert. Sogar Humor ist dabei, derber und behaglicher Humor aus den Niederlanden; es wird manch ein kräftig Wörtlein gesprochen, ganz in der Art, wie man manches gemalt sieht auf den Kirmeß- und Wirtshausbildern des Teniers oder des guten Jan Steen. Der deutsche Naturalismns hat den Humor ausgeschlossen. Der deutsche Naturalist kann mit seiner „ernsten" Kunst den Humor nicht vereinbaren — besonders wenn er keinen hat.

Nun sind gewiß alle jene Kritiker im Recht, welche auf die großen Ähnlichkeiten hinweisen, die zwischen dem Drama von Heijermans und Gerhart Hauptmanns „Webern" bestehen. Das holländische Seestück ist von dem schlesischen Weberstück sichtlich inspiriert. Heijermans hat aus diesem besten Drama Hauptmanns fast alle seine Technik gelernt. Das „Procédé" der „Weber" ist auf holländische Verhältnisse angewendet. Dasselbe Verfahren, das dort dazu gedient hat, die Existenz der armen schlesischen Weber in Bühnenbilder zu fassen, wird hier dazu benützt, um das Leben der armen holländischen Schiffer auf dem Theater dazustellen. Hier wie dort mengt sich ein wenig Sozialismus darein. In den „Webern" kehrt ein Soldat, der bei der preußischen Infanterie gedient hat, mit aufrührerischen Ideen nach seinem Dorfe zurück; in der „Hoffnung" kommt ein Matrose, der bei der niederländischen Marine gedient hat, als Revolutionär aus dem Gefängnis heim. Und was die dramatische Grundidee der „Hoffnung" anlangt, so ist sie auch schon dagewesen, in Ibsens „Stützen der Gesellschaft": Der Rheder schickt ein Schiff aufs Meer hinaus, von dem er weiß, daß es nicht seetüchtig ist. Doch hat diese Grundidee in der „Hoffnung" eigentlich nicht allzu viel zu bedeuten, weil das Drama eben nicht die Stützen der Gesellschaft behandelt oder sich doch uur nebenbei auch mit ihnen beschäftigt. Es kommt weniger auf den Rheder an als auf die Schiffer. Irgend eine dramatische Idee ist irgend woher genommen und als Handhabe benützt, um das Elend dieser Leute auf das Theater zu bringen.

Darum darf man nicht von einer Ibsenkopie reden, und von einer Hauptmannkopie ebensowenig. Es ist noch keine Kopie, wenn ein Schriftsteller da und dort einiges entlehnt. Die Frage ist nicht, was er genommen, sondern was er daraus gemacht hat. Und wer etwas daraus zu machen weiß, mag nehmen, was er findet. In der Literatur gilt: „Was ich zu beleben vermag, ist

mein Eigen.“ Auch hier entscheidet einzig und allein die Persönlichkeit. Und wenn Heijermans eine Persönlichkeit ist, so bringt er ein selbständiges Werk hervor, mag er auch eine Idee von Ibsen und die Technik von Gerhart Hauptmann zu Hilfe nehmen.

Heijermans ist eine Persönlichkeit. Sein Werk hat eigenes Leben und eigene Poesie. Alle Gestalten des Dramas sind Menschen, wie sie so echt nur ein Dichter zeichnen kann. Und nur ein Dichter kann die Stimmung schaffen, die das Drama erfüllt. Die „Hoffnung“ heißt nicht umsonst ein „Seestück“; denn die Stimmung kommt vom Meere. Der starke Hauch des Meeres weht durch das ganze Stück. Man spürt ihn in jeder Scene. Das Meer wirft seine Wellen vor den Fenstern des kleinen Schifferhauses, das den Schauplatz der Bühnenvorgänge bildet. Man hört die Dampfpfeifen der Steamer; man hört den Sturm um das Haus heulen, denselben Sturm, der die Wogen aufwühlt. Das Meer liegt nahe, ganz nahe. Das Leben derer, die ihm so nahe wohnen, greift unablässig in das Meer hinaus, und das Meer greift unablässig über in ihr Leben. So wirkt es auch in dem Stücke mit, das dieses Leben schildert. Das Drama spielt zwischen den Menschen und dem Meere. Alles, was geschieht, hat Beziehungen zum Meere, und jeder, der auftritt, bringt es mit auf das Theater. Während es draußen brandet, steht es zugleich fortwährend auf der Bühne und agiert als Hauptperson. Und diese Hauptperson ist mit keiner geringeren Kunst gezeichnet wie alle anderen — diese Hauptperson, die nie zu sehen ist und die man doch immer anwesend fühlt — dieses verderbenbringende, unersättliche Meer, das wie ein Feind ohne Erbarmen all das schuldlose arme Volk umlauert.

Dies alles ist in neuer Art selbständig gestaltet, und es spielt wirklich keine Rolle, daß dabei einige Anklänge an den und jenen Vorgänger unterlaufen. Das ganz besonders Neue an dem Stück aber ist Holland. Das ist nicht das Holland der Vergnügungsreisen — nicht Windmühlen und Kanäle — nicht Rembrandt und Frans Hals — nicht die Calverstraat in Amsterdam mit ihrem rauschenden Abendleben — nicht der Vijver im Haag, über den sanft die Schwäne gleiten. Das ist auch nicht das Holland, wie es sich hie und da zu Besuch bei den Höfen einfindet in Gestalt einer jungen Königin mit blondem Haar und Brillantgeschmeide um den weißen Hals. Das ist ein Holland, das wir nicht kennen. Die Hand des Dichters zieht die malerische Oberfläche wie einen Schleier weg, und wir sehen, was auf dem Grunde ist. Wir sehen die holländische Armut. Wir sehen unter der pittoresken Haube mit den goldglänzenden Metallbügeln manch ein gramgebeugtes Haupt. Wir sehen in Gestalt eines Rheders über die Bühne gehen Drogstoppel, den hartherzigen, ausbeuterischen Krämer, den unsterblichen Drogstoppel des Multatuli. Und wir sehen das holländische Volk, wie es arbeiten muß für Drogstoppel, wie es sein Leben einsetzen muß für Drogstoppel, wie es das

Schwerste dulden muß, um sein kümmerliches Dasein zu fristen — ein kerniges, ein treuherziges, ein des tiefsten Mitleides würdiges Volk.

Im kleinen Hause der Fischerswitwe Kniertje spielen die ersten drei Akte. In der ärmlichen Stube ist nichts zu sehen von all dem Zubehör des „holländischen Intérieurs“: keine blank gescheuerten kupfernen Gefäße, kein Delfter Porzellan. Holländisch ist nur das große und breite Fenster, und holländisch ist das Licht, das durch dieses Fenster einfällt: ein sehr helles Licht, wie es in diesem Lande leuchtet, wo die Sonne ins Wasser scheint und das Wasser die Strahlen zurückwirft. Frau Kniertje ist Witwe, und in dem Dorfe ist an Witwen kein Mangel. Die Männer gehen auf den Häringsfang. Dabei kommt es immer wieder vor, daß das Meer eines der kleinen Schiffe entzweischlägt und die Fischer in seinen Wellen begräbt. Was soll man da machen? Man weint, man betet, — aber das Meer tut doch, was es will. Damit die Leute in der Stadt ihre Häringe bekommen, ist es nötig, daß von Zeit zu Zeit Frauen ihre Männer verlieren und Kinder ihre Väter. „Die Fische kosten viel,“ sagt der alte Cobus, der Bruder der Frau Kniertje, der ein Philosoph ist und im Altemännerstift wohnt. Wenn die strenge Hausmutter, die im Stifte die Aufsicht führt, ihm das Ausgehen erlaubt, kommt er mit seinem Haus- und Stubengenossen Daantje zur Schwester herüber, um ein verstohlenes Schnäpslein zu trinken. Und nun ist ihm gar die Ehre widerfahren, daß er in Frau Kniertjes Zimmer dem Fräulein Bos, der Rhederstochter, zu einer Zeichnung Modell sitzen darf, weil er ein so malerischer alter Mann ist.

Die Frau Kniertje hat ihren Mann auf dem Meere verloren. Der Bruder des Mannes ist ebenfalls bei einem Schiffbruch umgekommen, der Vater auch. Man ertrinkt ein wenig gar zu viel in dieser Familie. So ist es gekommen, daß Barend, der jüngste Sohn der Frau Kniertje, sich vor dem Meere fürchtet. Ein wackerer Bursche sonst, der allen zu Willen ist; aber diese schreckliche Furcht kann er nicht überwinden. Man soll alles von ihm verlangen — nur nicht, daß er da hinausgeht. Da draußen wartet der Tod; und er ist jung und will nicht sterben. Dabei wäre es doch so nötig, daß auch er mit den Fischern ausführe und ein wenig Geld ins Haus brächte. Ist es nicht eine Schande, daß ein großer Junge mit gesunden Gliedern sich so an der Mutter Schürze hängt?

„Na, möchtest du es nicht doch versuchen?“ fragt der Rheder Bos. In den nächsten Tagen soll die „Hoffnung“ ausfahren, und es fehlen noch zwei Mann zur Besatzung. „Komm', Jungelchen, schlag ein!“ sagt der Rheder und hält ihm die Hand hin. Barend will nicht, um keinen Preis. Er wehrt sich, er schreit; es sieht beinahe aus, als wollte er weinen. „Mein Vater ist ersoffen, mein Onkel ist ersoffen, ich mag nicht ersaufen.“ Es nützt nichts, daß

die Mutter schilt und jammert, und daß die Mädchen spotten über den Fischerssohn, der Angst hat vor dem Wasser. Am lautesten lacht Jo, die Nichte der Frau Kniertje. Denn Jo lacht immer, die fröhliche und starkherzige Jo. Und dann hat sie einen rechten Seemann zum Liebsten, der nicht leben kann ohne das Meer, der weit in der Welt herumgekommen ist und der sogar auf Sumatra im Feuer gestanden hat gegen die Atchinesen. Das ist Geert, Barends Bruder, der Frau Kniertje ältester Sohn.

Mit Geert ist freilich auch nicht alles in Ordnung. Als er zum Militärdienst bei der königlichen Marine eintreten mußte, sah es anfangs so aus, als wollte er ein Mustersoldat werden; und in Atje focht er so tapfer wie irgend einer. Nur ist es mit der Bravour allein nicht getan. Bei der königlichen Marine muß man gehorchen. Und um das Gehorchen war es immer schlecht bestellt bei Geert; von Jugend auf fehlte ihm der richtige Respekt. So kam das Unheil. Geert wurde vors Kriegsgericht gestellt wegen eines Vergehens gegen die Disziplin und wurde zu sechs Monaten Gefängnis und zur Ausstoßung aus der Marine verurteilt. Und Mutter Kniertje hat auch an ihrem Ältesten keine Freude erlebt. „Es ist schade," meint sie und nimmt seine Photographie, die auf der Kommode steht. „Er sah so schön aus in der Uniform."

Die sechs Monate sind um, und Geert kann jeden Augenblick heimkommen. Der Rheder Bos möchte, daß er gleich auf der „Hoffnung" mitfährt. Das wäre der rechte Mann, der beste Matrose im Dorf. Freilich, ein Mensch, der aus dem Gefängnis kommt! Ein davongejagter Soldat! Man ist Rheder und möchte Häringe fangen; allein man vergißt dabei doch weder an die Sitte noch an das Vaterland. Die Mutter Kniertje bittet; sie braucht das Geld so nötig, sie möchte sogar ein wenig Vorschuß haben auf Geerts Löhnung. Und der Rheder wird sehen, was sich machen läßt, und wird wegen des „moralisch durchaus nicht einwandfreien" Sohnes ein Auge zudrücken, weil die Mutter eine so anständige Frau ist.

Geert kommt zurück in seiner grauen Gefangenenkleidung mit einer wahren Zuchthäusler-Physiognomie. Ganz still schleicht er sich ins Haus hinein. Zuerst sieht ihn der Bruder und erschrickt. „Geert! Nein, ist's möglich? Wie du aussiehst!" Geert läßt sich den Spiegel reichen. Wirklich, er sieht schlimm aus. Pfui Teufel! Und er wirft den Spiegel auf die Erde. Aber jetzt tritt Jo zur Tür herein. Sie stutzt, dann schreit sie glückselig: „Geert!" und fliegt ihm um den Hals. Sie halten sich lange umschlungen, und Jo küßt ihm den Mund und küßt ihm das bleiche Sträflingsgesicht, das von Bartstoppeln starrt. „Hast du mich denn gleich erkannt?" fragt Geert. „Ich habe mich so verändert!" — „Verändert? Keine Spur. Du bist schöner als je."

Nun hören sie die Mutter kommen. Jo stellt sich vor Geert und verbirgt ihn hinter ihren Röcken. Es soll eine Überraschung werden. „Was ist denn los?" fragt die Alte. „Warum

liegt mein Spiegel auf der Erde?" Da tritt Geert hinter Jo hervor. „Gott soll mich bewahren!" ruft die Mutter und sinkt zu Tode erschrocken in einen Stuhl. Das hatte sie doch nicht erwartet, ihn so zu sehen. Dann macht sie ihm sanfte Vorwürfe: „Du hast viel Schande über uns gebracht, Geert." Geert will böse werden. Aber es ist doch die gute, alte Mutter. Und er lehnt sich über sie, streichelt sie, spricht ihr zu. Und die Alte lächelt und vergibt. Es ist so leicht, eine Mutter zu versöhnen.

Geert erzählt, wie es gekommen ist. Ein Quartiermeister, der um Jo geworben hat, während das Schiff im Hafen lag, hat in gemeinen Worten von dem Mädchen gesprochen, als die Mannschaft nach der Abfahrt eines Abends im Zwischendeck beisammen saß. Da hat Geert ihm eins in die Zähne geschlagen. Tätlicher Angriff gegen einen Vorgesetzten. So lange das Schiff unterwegs war, hat Geert im Eisen liegen müssen. Dann haben sie ihn ins Gefängnis gesteckt. Diese Henkersknechte! Einen Seemann sechs Monate lang in einer Zelle einzusperren! Und dann die Ausstoßung aus der königlichen Marine! Das ist nun freilich das Schlimmste. Man soll keine Vorgesetzten mehr haben, vor denen man auf dem Bauch rutschen muß, wenn sie es befehlen; man soll nicht mehr gerüffelt und geschunden werden. Welch eine Strafe! Aber das Gefängnis war entsetzlich. Es ist ein Wunder, daß man so etwas überlebt, daß man nicht erstickt in dem engen Loch. Und jetzt gibt es nur eines, um das alles zu vergessen, um wieder gesund, um wieder Mensch zu werden: das Meer! Hinaus in die Luft, hinaus in die Freiheit, hinaus aufs Meer!

Darum ist Geert gleich bereit, auf der „Hoffnung" Dienst zu nehmen. Und das Wunder geschieht: Auch Barend läßt sich anwerben. Mit dem Bruder zusammen will er es wagen.

Der Tag der Abfahrt kommt. Die „Hoffnung" liegt im Hafen und soll in wenigen Stunden auslaufen. Im Hause der Mutter Kniertje wird der Abschied gefeiert. Die Nachbarinnen sind zum Besuch gekommen. Man sitzt zusammen um den Tisch und trinkt Schnaps, mehr Schnaps, als man trinken sollte. Geert hat einen roten Kopf und führt wilde Reden. Simon, der Schiffszimmermann, ist betrunken wie immer und bringt kein anderes Wort heraus, als „Ja, sicher", obwohl ihn niemand nach seiner Meinung fragt. Der alte Bettelmann, der die Geige spielt, geht draußen vorbei. Geert ruft ihn herein, und nun beginnt ein Singen und Tanzen. Zornig reißt der Rheder die Türe auf: „Was ist das für ein Skandal? Seid ihr denn alle besoffen? Macht, daß ihr aufs Schiff kommt!" Geert fährt ihm wütend entgegen: „Hier ist mein Haus! Hier bin ich Herr! Mach', daß du hinauskommst!" Der Rheder geht, und nun muß der alte Musikant, so angstvoll er sich auch sträubt, die Marseillaise aufspielen. Trotzig singen sie alle mit. Doch der Rheder kommt wieder, und nun laufen die Revolutionäre davon.

Nur Geert hält stand. Es gibt eine Auseinandersetzung zwischen beiden, in der mit Leidenschaft hin und wider geredet wird, in der Geert als Sozialdemokrat spricht und der Rheder die Unternehmer verteidigt. Das ist dramatisch recht wirksam; allein Geerts Sozialismus klingt etwas gar zu sehr nach den Leitartikeln der Parteipresse. Zudem ist es auch nicht sehr wahrscheinlich, selbst nicht im patriarchalischen Holland, daß eine Stunde vor Abfahrt des Schiffes der Rheder, zum Matrosen kommt, um mit ihm über Sozialpolitik zu diskutieren.

Geert drückt noch einmal seine Jo ans Herz. Das ist kein sentimentaler Abschied. Das starke Mädchen sieht ihm ruhig ins Auge. Ihr Geert kennt das Meer und weiß, wie er mit ihm umzugehen hat. Da ist keine Gefahr. Die Mutter wird ans Schiff kommen. „Mutter, wenn du zu spät kommst, rede ich niemals mehr ein Wort mit dir.“ Und lachend eilt Geert zum Hafen.

Aber wo ist Barend? Barend hat Angst. Im letzten Augenblicke hat es ihn wieder gepackt. Er ist in ein Versteck gekrochen und will nicht aufs Schiff gehen. „Er muß,“ hat der Rheder gesagt. „Er hat Angeld genommen. Wenn er nicht in einer Viertelstunde zur Stelle ist, lasse ich ihn durch die Polizei holen.“ Kaum ist Geert fort, so stürzt Barend in die Stube. „Mutter, Mutter, Geert darf nicht aufs Schiff! Laufe ihm nach, halte ihn fest, rette ihn! Simon, der Schiffszimmermann, hat mir gesagt, daß die „Hoffnung“ morsch ist. Wer heute hinausfährt, ist verloren!“ Dann wirft er sich in einen Stuhl, schlägt die Hände vors Gesicht und fängt an zu weinen, wirklich zu weinen.

Die Mutter redet ihm zu wie einem Kinde, streichelt ihn, wischt ihm die Tränen ab. Dann steckt sie ihm Tabak in die Tasche und macht in seinen Ohren die Ohrringe fest, die sie ihm gekauft hat. „Sei gut, Junge, sei vernünftig.“ — „Nein, nein, ich will nicht!“ — Da ist die Polizei. Barend springt auf, schreit, läuft durch das Zimmer, und als die Polizisten ihn greifen wollen, klammert er sich an der Wand fest. Sie können ihn nicht fortbekommen. „Machen Sie ihm doch die Hände los!“ sagt der eine ungeduldig zu der Alten. Und die Mutter tastet mit ihreu guten alten Händen nach den Händen des Sohnes. Der Berührung der Mutterhand gelingt, was die Gewalt nicht vermocht hat. Der Junge läßt los. Rasch fassen die Polizisten zu und schleppen ihn hinaus. An der Tür stöhnt er noch: „Du siehst mich niemals wieder!“ Seit langem ist auf dem Theater nichts so Ergreifendes zu sehen gewesen wie diese Scene.

Die „Hoffnung“ ist ausgefahren. Und gleich in einer der folgenden Nächte bricht ein Unwetter los, wie es seit Jahren nicht auf dem Meere gewütet hat. Um das Haus der Mutter Kniertje heult der Sturm. Es ist wieder großer Besuch aus der Nachbarschaft versammelt. Die Frauen sitzen in der Stube, trinken Kaffee und kürzen mit Gesprächen und Geschichten die bange Nacht. Auch

der alte Cobus ist aus dem Armenhaus herübergekommen. Er muß in die Stadt fahren, bei diesem Wetter, und muß den Arzt für Daantje holen, seinen Freund und Stubengenossen, der im Sterben liegt. „Und denkt euch, er fürchtet sich so schrecklich vor dem Tod!“ — „Fürchtest du dich etwa nicht?“ — „O nein,“ sagt Cobus, „was ist da zu fürchten? Die Hauptsache ist, daß man es recht begreift: Gott nimmt uns, und wir nehmen die Fische. Auch so einem Häring fällt das Sterben nicht leicht, und sein Auge blickt einen mit einem ganz eigenen Ausdruck an, wenn man das Messer ansetzt! Und doch wirft man Hering auf Hering in die Tonne. Das muß eben so sein. Und so kommen auch wir alle miteinander in die Tonne, und es ist ein Trost, daß keiner zurückbleiben darf. Anch das muß sein. Gott nimmt uns, und wir nehmen die Fische.“

Der Sturm rüttelt an Türen und Fenstern, und die Frauen erzählen von Schiffen, die ausgefahren und nicht wiedergekommen sind. Diese hat ihren Mann verloren, jene ihren Liebsten. „In der Nacht, in der mein Seliger ertrunken ist,“ sagte die eine, „höre ich plötzlich dreimal an die Fensterscheibe pochen. Ich stehe auf, gehe zum Fenster, und da sehe ich draußen sein bleiches Gesicht, das mich mit toten Augen anstarrt.“ Jo hat zuerst das alles mit angehört, lachend wie immer. Aber der Sturm rast gar so fürchterlich draußen. Bei den grausigen Geschichten, welche die Frauen vorbringen, muß selbst das mutigste Herz bange werden. Und so verliert auch Jo schließlich ihre Fassung. Der Stimmungsumschlag ist meisterhaft dargestellt. Sonst ist keine „Handlung“ in diesem Akt, und doch gehen alle dramatischen Schauer von ihm aus. Die Frauen sind fortgegangen. Jo ist allein mit der Mutter Kniertje. Kein Wort wird gesprochen. Das Mädchen beginnt sich auszuziehen. Auf einmal zuckt sie zusammen. Was war das? Sie rennt zum Fenster, reißt das Rouleau in die Höhe, stößt einen Flügel auf und fährt zurück mit einem gräßlichen Schrei. Die Lampe verlöscht, vom Winde ausgeblasen. „Jetzt hast du auch noch die Lampe ausgelöscht,“ schilt die Alte. „Bist du verrückt, bei solchem Wetter das Fenster aufzumachen?“ Aber Jo weint bitterlich. Dabei zündet sie die Lampe wieder an. Mutter Kniertje holt die Bibel und setzt sich zum Tisch. Und Jo schluchzt und schluchzt. Jetzt ballt sie drohend die Faust nach oben: „Wenn er nicht wiederkommt, dann gibt es keinen Gott, und dann bete ich niemals wieder.“ Die Alte hat die Bibel aufgeschlagen und murmelt fromme Worte vor sich hin. Jo sitzt am Tische und weint.

In dieser Sturmnacht ist die „Hoffnung“ zugrunde gegangen. Neunundvierzig Tage lang haben die Hinterbliebenen der Mannschaft immer noch auf Nachricht gewartet. Am fünfzigsten Tage telephoniert das Seebureau dem Rheder, daß eine Luke von der „Hoffnung“ aufgefunden worden ist und daß das Meer zugleich eine Leiche angeschwemmt hat, einen jungen Menschen mit Ohr-

ringen. „Das ist verflucht traurig," sagt der Rheder und läßt sogleich von seinem Buchhalter feststellen, ob die Versicherungspapiere in Ordnung sind. (Etwas gar zu unmenschlich, dieser Rheder! So verknöchert ist keiner, daß er nicht bei einem solchen Unglück mehr Mitleid zeigen würde. Und das Mitleid kostet ja auch nichts.) Den Schaden, den der Rheder durch den Verlust des Schiffes erleidet, wird die Versicherungsgesellschaft decken. Für die Witwen und Waisen, welche die Schiffer hinterlassen, ist ein Fonds vorhanden — 300 Gulden für alle zusammen!

Die Schreckensnachricht hat sich rasch im Dorfe verbreitet. Bald finden die Angehörigen sich ein, um sich die Bestätigung zu holen. Kein Geschrei, keine großen tragischen Ausbrüche. Eine dumpfe Verzweiflung, welche die Glieder lähmt und die Kehle zusammenschnürt. Sie hören, was der Buchhalter ihnen sagt, der gleich grob wird, wenn sie ihn zu viel fragen, finden keine Worte und wanken hinaus, blaß wie die Leichen. Mutter Kniertje kommt zuletzt. Ob es denn wahr ist? — Ja, es ist leider wahr. — Sie fällt auf einen Stuhl und wird ohnmächtig. Der Rheder befeuchtet ihr die Schläfen und bringt sie wieder zu sich. „Und ich habe ihm noch selber die Hände losgemacht!" Sie will aufstehen und gehen. „Warten Sie," sagt der Rheder, „meine Frau will Ihnen noch etwas mitgeben." Jawohl, die gnädige Frau schickt ihr zwei Töpfe mit Milch. Die zitternden alten Hände können das Geschenk der gnädigen Frau nicht halten; der Buchhalter stellt es ihr auf den Schoß. „Aber Sie möchten nicht vergessen, morgen die Töpfe zurückzuschicken."

„Der Sieger.“

Von **Max Dreyer.**

„Der junge Goldner.“

Von **Georg Hirschfeld.**

Max Dreyers Stück „Der Sieger“ ist ein Schauspiel. Der Titel ist ironisch. Es gibt sonst nicht viel Ironie in diesem Schauspiel, und so trifft es sich gut, daß wenigstens der Titel ironisch ist, woran man sich immer wieder erfreuen kann. Die Ironie besteht darin, daß der Bildhauer Heinz Brinker, welcher Sieger bleibt, eigentlich unterliegt. Er vermag es nicht, ein großer Künstler zu werden. Sobald er dies eingesehen hat, nimmt er vom Hofe den Auftrag an, den Herzog Karl Theodor, der ein tyrannischer Fürst gewesen, in Marmor zu bilden. Im letzten Akte des Dramas sehen wir den Bildhauer Heinz Brinker bleich und finster an einem Tische sitzen und mit einem Dolche spielen. Was ist dem armen Mann geschehen? Mit Erschütterung erfährt es das Publikum: Er hat einen Orden bekommen. Max Dreyer läßt den Vorhang fallen. Der Held ist vernichtet, das Drama ist zu Ende.

Es gibt in Berlin einen Maler, der Adolf v. Menzel heißt. Menzel hat mit Vorliebe höfische Sujets behandelt. Er hat das Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci gemalt, ohne auch nur einen Augenblick in Erwägung zu ziehen, daß Friedrich II. liberal eigentlich nur in seinen Schriften ist und daß er ein recht despotisches Regiment geführt hat. Menzel steht zudem bei Hofe in hoher Gunst. Noch mehr: er ist wirklicher Geheimrat mit dem Titel Exzellenz und Ritter des höchsten preußischen Ordens vom Schwarzen Adler. Wenn Adolf v. Menzel das nächstemal die orangefarbene Schärpe der Ritter des Schwarzen Adlerordens anlegen wird, so wird er sich mit Schmerz sagen müssen, daß er dieser Schärpe wegen und von wegen der Hofgunst überhaupt auf

---

Erstaufführung im „Deutschen Theater“ am 26. Februar 1901.
Erstaufführung im „Deutschen Theater“ am 8. Februar 1901.

die Achtung Max Dreyers keinen Anspruch mehr erheben darf. Nach den Anschauungen, die das Schauspiel „Der Sieger" zum Ausdruck bringt, ist Adolf v. Menzel aus der Reihe der Künstler zu streichen. Das ist hart für den alten Mann. Aber wie mochte er auch nur so leichtfertig sein, sich nicht vorher zu überlegen, daß man nicht gleichzeitig Künstler sein kann und Exzellenz?! Menzel also ist abgetan. Beruhigend wirkt auf der andern Seite die Gewißheit, daß Max Dreyer ein Dichter ist, wenn schon aus keinem andern Grunde, so doch sicherlich deshalb, weil er freisinnigen Anschauungen huldigt (darf man bei freisinnigen Anschauungen das Zeitwort „huldigt" gebrauchen?) und keinen Orden hat.

„Der Sieger" erschien auf dem Theater in derselben Spielzeit, wie „Michael Kramer" von Gerhart Hauptmann und „Der junge Goldner" von Georg Hirschfeld und war nach diesen beiden in einer Saison das dritte Künstlerdrama. Alle diese Künstlerdramen unserer „Modernen" haben das Gemeinsame, daß sie nichts über Kunst zu sagen wissen. Gerhart Hauptmann macht im „Michael Kramer" immerhin den Versuch, auch zu diesem eigentlichen Thema seines Stückes ein paar Worte zu sprechen, und wenngleich nur wirres Gerede herauskommt, so ist der gute Wille anerkennenswert. Hirschfeld und Dreyer lassen sich nicht einmal auf den Versuch ein. Kunst ist Kunst. Die Herren arbeiten nur mit fertigen Begriffen, und auf deren Grundlage spielt sich rein äußerlich die Handlung ab. Das ist ein Drama, nach der modernen Art der Hirschfeld und Dreyer. Und wenn Künstler darin auftreten, so ist es ein Künstlerdrama. Es sind im Grunde genau dieselben Menschen, die in anderen Dramen Oberlehrer waren. Im Wesen besteht kein Unterschied, wenn sie auch andere Worte reden. Sie sind Künstler nur, weil das so auf dem Zettel steht und weil doch nicht in allen Stücken Oberlehrer vorkommen können. Kunst? Was braucht man sich in einem Künstlerdrama weiter auf die Kunst einzulassen? Es genügt, daß die Bühne ein Atelier darstellt.

Nein wirklich, das genügt nicht. Ein Drama, in dem nicht aus dem Wesen der Kunst oder aus der besonderen Seelenverfassung derer, welche die Kunst üben, dramatische Konflikte erwachsen, ist kein Künstlerdrama, wenn auch Leute auf die Scene kommen, die malen oder modellieren. Aus dem Wesen der Kunst! Nur daß es den neueren deutschen Bühnenschriftstellern für gewöhnlich nicht darum zu tun ist, in das Wesen der Menschen und der Dinge einzudringen. Sie bleiben hübsch auf der Oberfläche. Sie haben das Problem gelöst, neue Dramen zu schreiben, ohne sich mit neuen Gedanken abzuplagen. Gedacht wird überhaupt nicht viel in diesen Stücken. Denken ist nicht dramatisch, und Geist ist nicht modern. Es gibt nichts Geistloseres, als den Dialog in dem genannten Schauspiel von Max Dreyer, wenn es nicht der Dialog in der genannten Komödie von Georg Hirschfeld ist. Dahingegen hat

jeder seine Spezialität. Max Dreyer sucht durch politische Schlagworte zu wirken, und Georg Hirschfeld schildert die Milieus. Ob das Publikum dieser flachen Dramenschreiberei nicht doch einmal überdrüssig werden wird? Ob es nicht endlich begreifen wird, daß ein Dichter nur der ist, der in die Tiefe geht? Und daß man ein Dichter sein muß, um ein Drama zu schreiben?

In seinem Schauspiel „Der Sieger" sucht Max Dreyer aus dem Gegensatz zwischen wahrer Kunst und Hofkunst ein Drama zu schaffen. Was ist wahre Kunst? Das ist sehr einfach. Die wahre Kunst ist Frau Hertha Brinker, die junge Gattin des Bildhauers Heinz Brinker, welcher der Held des Stückes ist. Frau Brinker treibt auch die Bildhauerei und schafft Meisterwerke, schlechtweg Meisterwerke. Ein Professor mit einem langen blonden Bart kommt in das Atelier, Frau Hertha schiebt eine spanische Wand fort und löst die Tücher von einem Tonmodell. „Nein, aber, ich bewundere Sie," sagt der Professor. Professoren wissen, was sie sagen. Das ist die wahre Kunst.

Und die Hofkunst? Das ist noch einfacher. Die Hofkunst ist eine Gemeinheit. Ein elegant gekleideter Herr tritt hie und da in dem Stücke auf. Die Männer behandeln ihn mit Verachtung, Frau Hertha weist ihm die Tür. Dieser Unglückliche ist sichtlich bestrebt, den Fehltritt, den er offenbar begangen hat, vergessen zu machen und in anständige Gesellschaft zu kommen. Doch kein ehrlicher Mensch (die Dramen des Herrn Dreyer sind voll von ehrlichen Menschen) will etwas mit ihm zu tun haben. Die guten Leute sind sehr hart. Jemand kann sich bessern, auch wenn er Wechsel gefälscht hat. Oder hat der elegant gekleidete Herr vielleicht eine Uhr aus einer Weste gezogen, die nicht zu seiner eigenen Toilette gehörte? Weder das eine noch das andere. Aber er ist Akademieprofessor und arbeitet für den Hof. Hat man je gehört, daß anständige Menschen mit solchen Schurken verkehren?

Dieser Akademieprofessor Huber übt einen dämonischen Einfluß auf Heinz Brinker, den Helden des Schauspiels, aus. Es ist oft gezeigt worden, welche Macht entschlossene Gewohnheitsverbrecher über schwache Naturen haben. Heinz Brinker schwankt eine Zeitlang zwischen Tugend und Laster; allein nachdem er erkannt hat, daß seine Frau Talent, er jedoch kein Talent hat, verliert er jeden Halt. Wir sehen mit Schmerz, daß er auf dem abschüssigen Wege zum Abgrund gleitet und daß er auch (o schmachvolles Ende eines jungen Mannes aus guter Familie!) Akademieprofessor werden wird. Der Hof umgarnt Heinz Brinker. Der Hof sendet einen Geheimrat nach Heinz Brinker aus. Es ist bekannt, daß die Fürstenhöfe mit ihren Aufträgen auf der Lauer liegen und die Künstler in schwachen Stunden überfallen.

Zunächst freilich bleibt Heinz Brinker fest. Er sagt Nein, und der Geheimrat geht. Hier zeigt sich wieder in einer anderen Weise, was Max Dreyer unter wahrer Kunst versteht. Ein wahrer

Künstler ist derjenige, der einen Geheimrat abweist. Nichts aber ist schwerer, als einen Geheimrat los zu werden. Ein Geheimrat ist das zudringlichste Wesen von der Welt. Wenn man ihn heute wegschickt, ist er morgen abermals zur Stelle. Der Verkehr zwischen Künstlern und Geheimräten besteht darin, daß die Geheimräte den Künstlern nachlaufen. So ist es begreiflich, daß Heinz Brinker, dem es, wie gesagt, an Charakterstärke mangelt, schließlich unterliegt. Der Geheimrat kommt wieder. Er ist wie der Intriguant im alten Melodram, der den auf Abwege geratenen Jüngling schließlich doch dazu bringt, das Testament zu unterschlagen. Heinz Brinker kämpft mit sich einen ganzen Zwischenakt lang. Vergeblicher Kampf! Das Böse siegt; und im nächsten Akt schreibt Heinz Brinker dem Geheimrat einen Brief, um ihm mitzuteilen, daß er bereit ist, das Testament zu unterschlagen — das heißt, nein, er schreibt dem Geheimrat, daß er bereit ist, das Denkmal des Herzogs Karl Theodor auszuführen. Die Strafe bleibt nicht aus. Die Freunde verlassen Heinz Brinkers Haus, und auch seine Frau wendet sich von ihm ab. Für die Frau insbesondere ist es ein schwerer Entschluß, doch es muß so sein. Denn keine Frau kann einen Mann lieben, der an der Statue des Herzogs Karl Theodor arbeitet.

Max Dreyer hat eine kindliche Komödie geschrieben — kindlich vor allem deshalb, weil er nicht einen Augenblick auf die Idee gekommen ist, sich die Frage vorzulegen: Wie aber, wenn das Standbild des Herzogs Karl Theodor ein hervorragendes Kunstwerk wird? Allerdings muß man wissen, daß der Herzog Karl Theodor ein Fürst aus dem achtzehnten Jahrhundert war, der von seiner Maitresse beherrscht wurde und der sogar einmol einen Rauchfangkehrer vom Dach heruntergeschossen hat, um der Dame einen kleinen Spaß zu machen. Max Dreyer ist nun offenbar überzeugt, daß von einem Kunstwerk nicht die Rede sein kann, wo es sich um das Bildnis eines Fürsten handelt, der Rauchfangkehrer vom Dache schießt.

Der sehr gesinnungstüchtige Max Dreyer ahnt nicht, wie gesinnungslos die Kunst sein kann. Vor der Kunst sind alle Fürsten gleich. Es kann geschehen, daß das Standbild eines Fürsten, der nach Rauchfangkehrern schießt, künstlerisch gelingt, und daß ein Fürst ein künstlerisch wertloses Standbild bekommt, wenngleich er den Rauchfangkehrern immer ein zärtlicher Landesvater gewesen ist. Es kommt den Fürsten bei der künstlerischen Behandlung nicht einmal zustatten, daß sie konstitutionell sind. Im Gegenteil, im Mittelalter, als die Fürsten absolut regierten, wurden im Durchschnitt weit bessere Porträts von ihnen gemalt und gemeißelt, als jetzt, nachdem sie ihren Völkern Verfassungen gegeben haben. In den Gallerien Italiens finden sich herrliche Bilder von Fürsten aus der Renaissancezeit, deren Nachruhm wesentlich gewinnen würde, wenn man statt alles dessen, was die Geschichte auf ihrem Konto gebucht hat, ihnen nur nachsagen

könnte, daß sie Jagd auf Schornsteinfeger gemacht haben (vorausgesetzt, daß die Schornsteine in der Renaissancezeit gefegt wurden). Man weiß, wie große Sympathien Lionardo da Vinci für Cesare Borgia gehabt hat. Wenn er ihn gemalt hätte, so darf man annehmen, daß er ein talentvolles Bild geliefert hätte, trotzdem Cesare Borgia seinen Schwager erdrosselt hat und in das Essen einiger Kardinäle allerlei überaus ungesunde Zutaten hat streuen lassen. Das ist nämlich das große Geheimnis der Porträtkunst, daß dabei alles ankommt auf denjenigen, der porträtiert, und so gut wie gar nichts auf denjenigen, der porträtiert wird. Der Künstler ist entscheidend, nicht das Modell. Das Modell ist gleichgiltig; es handelt sich nur darum, was der Künstler hineinlegt. Cesare Borgia, von Lionardo da Vinci gemalt, wäre wahrscheinlich das unvergängliche Musterbild einer edlen Fürstengestalt geworden.

So hätte auch in Max Dreyers Schauspiel der Bildhauer Heinz Brinker Chancen gehabt, ein gutes Monument des Herzogs Karl Theodor zustande zu bringen. Der Autor weiß davon nichts, und darum, wie gesagt, ist seine Komödie so kindlich. Kindlich ist die Vorstellung, daß Kunst und Hofkunst einen Gegensatz bilden, wie Wahrheit und Lüge; und kindlich ist die Auffassung, daß ein Künstler zu Hofe geht, weil er eingesehen hat, daß er doch zu nichts Anständigem mehr taugt. Gerade die hervorragenden Künstler und die Fürsten finden sich am leichtesten zusammen, weil beide, wie bekannt, auf der Menschheit Höhn, also in nächster Nachbarschaft, wohnen. Wer ein großer Mäcen sein will, muß einen großen Künstler fördern; und nie hat es noch ein Künstler, so groß er auch war, unter seiner Würde gehalten, sich von einem fürstlichen Mäcen fördern zu lassen. Die Förderung schlägt nicht immer zum Heile aus; und hier ist der Stoff für das Drama von der Hofkunst zu finden. Es müßte das Drama vom großen Künstler sein und vom großen Fürsten, aus deren Vereinigung doch nichts Großes erwächst, — das Drama des Fürsten, der dem Künstler zum Verhängnis wird, weil er ihn bewundert und durch seine Bewunderung verwöhnt, und das Drama des Künstlers, der, ohne es recht zu wissen, sich selbst untreu wird, weil er sich am Ende doch bestrebt, dem Fürsten zu gefallen, — das Drama also von der Gunst, welche die Kunst verdirbt. Das wäre vielleicht ein einigermaßen psychologisches Drama; aber man könnte damit schon zurecht kommen. Ähnliches ist bereits mit Erfolg versucht worden. Die Gefahren des Hoflebens für das Genie sind, wenn auch nicht durchaus in der angegebenen Weise, bereits geschildert worden, sogar dramatisch. Das Stück heißt „Torquato Tasso“. Es hat zum Verfasser einen Bühnenschriftsteller, der über die Hofkunst nicht so verächtlich dachte wie Max Dreyer, der aber freilich auch nicht in der Lage war, so unparteilich zu urteilen, wie dieser, weil er selbst an einem Fürstenhofe lebte, und noch dazu als Geheimrat (!).

Schlechte Hofkunst gibt es freilich auch, und in Berlin gibt es die Siegesallee. Im Hinblicke auf diese hat, wie am Premièren-abende die Eingeweihten versicherten, Max Dreyer sein Schauspiel geschrieben. Denn Max Dreyers Spezialität sind die politischen Anspielungen. Die Siegesallee ist gewiß ein schönes Thema für einen politischen Satiriker, und es läßt sich mancherlei sagen über diese Massenfabrikation von Markgrafen, Kurfürsten und Königen aus Stein; über diese Standbilder, die jedenfalls ein wertvolles mnemotechnisches Hilfsmittel sind, um sich Namen von brandenburgischen Herrschern einzuprägen, die man sonst wohl niemals erfahren haben würde; über diese Fürsten, die ein Denkmal erhalten haben, weil sie berühmt sind, und deren Ruhm, in einigen Fällen wenigstens, nur dadurch bewiesen wird, daß sie ein Denkmal erhalten haben; über diese Marmorstatuen, an denen der Volkswitz Kritik übt, indem er auf die Frage: „Was stellen sie vor?" zur Antwort gibt: „Bald das rechte Bein und bald das linke." Max Dreyer hat also ein Stück über die Siegesallee schreiben wollen, ein politisches Stück. Man sitzt da und wartet auf die Politik. Aber die Politik kommt nicht. Doch nein, da ist sie. Gespräch zwischen dem Professor Hammerschmidt und der Dame Olga Bruck. Es fallen die Worte Republik und Monarchie. „Sie sind die reine Republikanerin," sagt der Professor. Olga Bruck wehrt ab. „Nun, Sie sind doch für die freie Liebe," fährt der Professor fort. Olga Bruck antwortet: „Gewiß bin ich für die freie Liebe; aber es ist niemand so frei." Die Erörterung über Monarchie und Republik schließt mit dieser Bemerkung ab, wobei noch die Feinheit zu beachten ist, daß die Dame Olga Bruck, die sich darüber beklagt, daß niemand so frei ist, sie frei zu lieben, allem Anscheine nach eine alte Jungfer ist; und nachdem der Autor in so glänzender Weise seine politische Satire hat spielen lassen, ist von Politik in dem Drama fürder nicht die Rede.

Max Dreyers schlechtes Stück hat wenigstens einen hübschen ersten Akt. Er spielt auf der Insel Rügen. Die Künstler, die am Ostseestrand in der Sommerfrische waren, treten die Heimfahrt an. Sie nehmen Abschied von den wackeren Leuten, die sie beherbergt haben, von Looks, Frau Looks und Tochter Looks, und steigen ins Boot, das sie nach Swinemünde bringen soll. So segeln sie ins Meer hinaus. Looks blickt ihnen nach. Und nun begibt sich das Unglaubliche: An der Landspitze kehrt das Boot um. Die Künstler kommen wieder, und bald sind sie oben am Hause. Es ist unmöglich, an einem so wunderschönen Abend abzureisen. So haben sie sich entschlossen, umzukehren und noch ein wenig zu bleiben. Das heißt, entschlossen haben sie sich nicht. Heinz Brinker, der am Steuer saß, hat einfach gewendet; und er ist umgekehrt, weil er in der Eile der Abfahrt vergessen hat, der Tochter Looks zu sagen, daß er sie liebt und daß er entschlossen ist, sie zu heiraten. Das ist Max Dreyers eigentliche Note, und er hätte sie beibehalten

sollen. Heinz Brinker und seine Frau hätten auf der Insel Rügen bleiben sollen. Das Malheur beginnt erst in dem Augenblick, wo sie von Rügen wirklich abfahren, um Künstlerdrama zu spielen.

Georg Hirschfelds Komödie „Der junge Goldner“ ist, wie erwähnt, ein Künstlerdrama von ähnlicher Art, mit dem hauptsächlichen Unterschied, daß es keinen hübschen ersten Akt hat. Auch handelt es sich hier nicht um ein Denkmal, sondern um ein Drama. Der junge Goldner nämlich schreibt fürs Theater. Der junge Goldner scheint so etwas Ähnliches zu sein, wie der junge Georg Hirschfeld, und es wird mithin niemanden Wunder nehmen, daß schon sein (des jungen Goldner) erstes Stück ein Meisterwerk ist. Die Genialität tritt heutzutage plötzlich auf; gestern war man noch irgend jemand, Hirschfeld oder Goldner, und heute ist man bereits ein Dichter; die jungen Leute verlieren ihre Zeit nicht auf Umwegen und gehen gleich aufs Ganze. Dr. Rosenberg, der zur Leitung des neubegründeten Nationaltheaters aus Berlin in die betreffende Stadt berufen worden ist, ist nicht wenig überrascht, da er erfährt, daß der Verfasser des anonym eingereichten Stückes, mit dem er das neue Theater eröffnen will, sein Freund, der junge Goldner, ist. Die Première also wird am Nationaltheater stattfinden, und es wird ein Triumph für die moderne Richtung sein. Wir wissen zwar nichts von dem Stücke des jungen Goldner; aber wenn ein Stück Georg Hirschfelds von einem Stücke handelt, so ist es sicherlich ein modernes Stück.

Somit wäre alles in bester Ordnung. Leider gibt es jedoch böse Menschen. Selbst das Theater kann sich ihrem Einflusse nicht entziehen, auch nicht ein Theater, das, wie das Nationaltheater, sich schon dadurch als eine Pflegestätte des reinen Idealismus kennzeichnet, daß es unter der Leitung eines aus Berlin berufenen Direktors steht. Das Unglück will es, daß in diesem Falle der böse Mensch, der Stadtrat Ferdinand Jansen, Vorsitzender des Nationaltheaterbauvereines ist. Als kapitalistischer Machthaber des Theaters hat er den Direktor in seiner Gewalt. Der Dr. Rosenberg muß sich ihm fügen, wenn auch immerhin mit blutendem Herzen. Denn ein Theaterdirektor ist ein unbeugsamer Mann, und er gibt niemandem nach, außer einem Stärkeren. Der Stadtrat Jansen nun erhebt Einspruch gegen die Aufführung des von dem jungen Goldner verfaßten Stückes. Goldner hat nämlich ein Pamphlet gegen den Stadtrat in der Zeitung veröffentlicht. Darum will der Stadtrat dem jungen Goldner jetzt das Nationaltheater verschließen.

Das ist nicht schön von dem Stadtrat. Aber es läßt sich zur Not begreifen, daß jemand sich weigert, demjenigen einen Dienst zu erweisen, der ihn beschimpft hat. Abscheulich jedoch ist, daß Herr Jansen keinerlei Verständnis für die moderne Richtung hat. Deshalb vor allem ist er in Georg Hirschfelds Drama der schwarze Charakter. Böse Menschen lieben die moderne Richtung nicht. Und

nicht darum handelt es sich, ob der Stadtrat Jansen den jungen Goldner benachteiligen darf, sondern darum, ob er das Recht hat, über das Theater Unheil zu bringen, das seiner Obhut anvertraut ist. Man denke nur: das Nationaltheater, das mit dem Stücke des jungen Goldner hätte eröffnet werden können, muß seine Vorstellungen mit einer Aufführung von Shakespeares „Hamlet“ beginnen! Eine moderne Bühne tritt ins Leben und muß am ersten Abend eines der ältesten Theaterstücke spielen, ein Drama mit Gespenstererscheinungen! Gerhart Hauptmann hat jahrelang die deutsche Bühne naturalistisch reformiert, und nun soll man auf einmal wieder den Geist von Hamlets Vater sehen, einen Geist, der nicht einmal schlesischen Dialekt spricht! Darf sich jemand über die großen dramatischen Errungenschaften der Neuzeit hinwegsetzen, auch wenn er Stadtrat ist? Georg Hirschfeld sollte seinem Drama eigentlich einen Untertitel geben: „Der junge Goldner, oder: Bedauernswerte Übergriffe eines Stadtrates in literarischer Beziehung.“

Georg Hirschfeld ist sichtlich bemüht gewesen, sein Drama spannend zu gestalten. Im ersten Akt hofft man, daß das Stück des jungen Goldner aufgeführt werden wird. Im zweiten Akt fragt man sich: Wird das Stück des jungen Goldner in der Tat auch aufgeführt werden? Im dritten Akt begreift man, daß die Hoffnung des ersten Aktes eine Täuschung war und daß das Stück des jungen Goldner nicht aufgeführt werden wird. Und im vierten Akt erfährt man, daß man richtig geahnt hat und daß das Stück des jungen Goldner nicht aufgeführt worden ist. So baut sich einfach, aber kunstvoll die Handlung auf. Nur fehlt eigentlich ein fünfter Akt. Nachdem in vier Akten die Frage der Aufführung des Stückes des jungen Goldner am Nationaltheater erörtert worden ist, hätte im fünften Akte ein weiser Mann auftreten und zu dem jungen Goldner also sprechen sollen: „Lieber junger Freund! Ich nehme Interesse an Ihrem Talent. Erlauben Sie mir, Ihnen die Eröffnung zu machen, daß das Nationaltheater nicht das einzige Theater in Deutschland ist.“ — „Wie?“ hätte erstaunt der junge Goldner ausgerufen. „Dann kann ich mein Stück wohl auch einem anderen Theater einreichen?“ — „Gewiß,“ hätte mit mildem Lächeln der kluge Mann geantwortet. Und es wäre eine originelle Scene gewesen.

„Der Bann."

Von Johannes Schlaf.

„Die Wildente."

Von Henrik Ibsen.

Auf dem Theater sind seit langem keine neuen Dichter mehr erschienen. „Wir möchten sie gern aufführen," sagen die Direktoren. „Aber wo sollen wir sie finden?" Dabei haben die Theaterdirektoren, welche die neuen Dichter suchen und nicht finden können, deren Werke in ihrer Kanzlei oder haben sie wenigstens schon manchmal dort gehabt. Denn es ist sicher, daß in Deutschland neue Dichter vorhanden sind, wenn man nicht etwa annehmen will, daß die deutsche Muse sich zur Ruhe gesetzt hat, nachdem „Michael Kramer" entstanden war, und es ist sicher, daß die Poeten, die nachgewachsen sind, den Theatern ihre Manuskripte einsenden. Nun fügt es sich jedoch, daß man keinem Manuskripte ansehen kann, ob es von einem Dichter stammt oder nicht, ohne es gelesen zu haben. Und was das Lesen von Manuskripten anlangt, so kann man im allgemeinen wohl drei Klassen von Theaterdirektoren unterscheiden: 1. Solche, die überhaupt keine Manuskripte lesen; 2. solche, die Manuskripte lesen, sie aber nicht verstehen; 3. solche, die sich Dramaturgen halten, welche die Manuskripte entweder a) auch nicht lesen oder b) auch nicht verstehen. Alle verständigen Direktoren und Dramaturgen sind natürlich hievon ausgenommen und werden ersucht, sich nicht getroffen zu fühlen.

Im Berliner Theater, wo Direktor Paul Lindau von Zeit zu Zeit einen interessanten literarischen Versuch macht, wurde das zweiaktige Schauspiel „Der Bann" von Johannes Schlaf aufgeführt. Schlaf und Holz, der früher mit Schlaf zu gemeinsamer Produktion verbündet war, haben jene naturalistische Sprache und

---

Erstaufführung im „Berliner Theater" am 22. Oktober 1901.
Wiederaufnahme im „Deutschen Theater" am 19. Oktober 1901.

Technik geschaffen, die Gerhart Hauptmann in seinen ersten Bühnenwerken mit so großem Erfolge angewendet hat. Sie sind in Deutschland die Vorkämpfer des Naturalismus gewesen. Gerhart Hauptmann ist bei ihnen in die Schule gegangen. Das haben sie selbst einmal erzählt: „Der erste, der zu uns stieß, der in alle unsere Arbeiten Einblick erhielt, noch ehe wir sie in die Öffentlichkeit gaben, war Gerhart Hauptmann. Wir rissen ihn aus einem Roman, an dessen Niederschrift er noch Jahre setzen wollte, und als Resultat, bereits in kürzester Frist, war „Vor Sonnenaufgang“ entstanden oder vielmehr, wie es ursprünglich hieß — der neue Titel, der das Drama nicht mehr so grell in die leider noch immer vorhandene Tendenz rückte, stammte von uns — „Der Sämann“.

Gerhart Hauptmann hat selbst anerkannt, was er Holz und Schlaf verdankt. Die Buchausgabe seines Dramas „Vor Sonnenaufgang“ ist Holz und Schlaf zugeeignet, den Verfassern des „Papa Hamlet“, „in freudiger Anerkennung der durch das Buch empfangenen entscheidenden Anregung.“ Nachher scheint die Anerkennung Gerhart Hauptmanns für die durch Holz und Schlaf empfangenen Anregung etwas weniger freudig geworden zu sein. Denn in den späteren Auflagen des „Vor Sonnenaufgang“-Buches ist die Zueignung weggelassen. Vielleicht soll das bedeuten, daß Gerhart Hauptmann nur zu den ersten Auflagen des Dramas „Vor Sonnenaufgang“ durch Holz und Schlaf angeregt wurde, zu den späteren aber nicht. Weiterhin muß man bedenken, daß Gerhart Hauptmann in der Folgezeit zum Bahnbrecher des Naturalismus ernannt wurde. Da man aber als Brecher einer Bahn doch nur gelten kann, wenn kein anderer vorher sie gebrochen hat, so machte Gerhart Hauptmann sein Erstlingsdrama nachträglich zu einem bahnbrechenden Werk, indem er die Namen seiner Vorgänger wegstrich, die bisher (im Pseudonym) an dessen Spitze gestanden hatten.

Gerhart Hauptmann hat seinen Siegeslauf über die deutschen Bühnen vollführt, Holz und Schlaf sind weit hinter ihm zurückgeblieben. Der Grund ist vor allem ein Unterschied in der Begabung. Ein Drama von der Bedeutung der „Weber“ haben Holz und Schlaf niemals zu schreiben vermocht. Der Talentunterschied hat sich in den späteren Werken Hauptmanns allerdings wieder ausgeglichen, und wenn „Fuhrmann Henschel“ als einzig dastehendes Meisterwerk der deutschen Bühnenkunst bewundert worden ist, so ist nicht zu begreifen, warum das Drama „Die Familie Selicke“ von Holz und Schlaf nicht ebenfalls einzig dasteht. Aber es nützt nichts. Der große deutsche Dichter der Gegenwart ist Gerhart Hauptmann. „Familie Selicke“ ist vergessen, und „Fuhrmann Henschel“ ist sozusagen ein nationales Drama geworden. Wenn Holz und Schlaf auch als Dichter gepriesen werden wollen, so sollten sie es vielleicht ihrerseits einmal ver-

suchen, einen Kutscher, der schlesischen Dialekt spricht, auf die Bühne zu bringen.

Gerhart Hauptmann ist dem Publikum sozusagen auf allen Wegen entgegengekommen. Er hat sämtliche Dramen gedichtet, die man nur irgend dichten kann: naturalistische, psychologische, historische und mystische. Als er so weit war, daß man einen „Faust“ von ihm erwarten durfte, schrieb er die „Versunkene Glocke“. Indem er die Gestalt des Rautendelein schuf, hat er die poetische Sehnsucht des Berliner Westens gestillt. Es läßt sich jetzt gar nicht mehr sagen, ob er wirklich Naturalist gewesen ist oder ob er nur so getan hat. Die Persönlichkeit eines so vielgestaltigen Dichters festzustellen, ist nicht leicht. Sie steckt jedenfalls in einem seiner so sehr verschiedenen Werke; man weiß nur nicht, in welchem. Holz und Schlaf haben an ihrer Kunstrichtung festgehalten. Sie sind dem Publikum nicht entgegengekommen, sondern sie haben gewartet, bis das Publikum zu ihnen kommen würde. Sie haben nicht dem Erfolge nachgejagt, indem sie alle Arten des Dramas durchprobierten. Sie sind Naturalisten gewesen und geblieben.

Auch so hätten sie den Gipfel erreichen können. Denn in der Kunst führen alle Wege nach oben. Aber die Kräfte haben versagt. So bleibt von ihrem Dichten in der Hauptsache nur ein schönes Streben übrig; und wenn ihnen gleich die große Persönlichkeit fehlte, so sind sie doch wenigstens der Persönlichkeit treu geblieben, die sie in sich spürten. Sie haben für ihre künstlerische Überzeugung gestritten und gelitten. In einer Kampfbroschüre, die gegen Herrn Richard M. Meyer, den Verfasser einer Geschichte der modernen Literatur, gerichtet ist, hat Holz einiges über ihr gemeinsames Arbeiten erzählt. Es ist in wenigen Zeilen eine rührende Geschichte, und man sieht, daß diese beiden Naturalisten zwei deutsche Idealisten sind. Sie arbeiten am „Papa Hamlet“. An einer Stelle soll auf einem Tisch ein Nachtlämpchen leuchten. Das ist leichter gesagt als getan. Wie leuchtet ein Nachtlämpchen? Und Holz berichtet: „Als wir an die Niederschrift dieser Scene gingen, besaßen wir in unserem gesamten gemeinschaftlichen Barvermögen nach gerade, wie der Berliner sagt, einen Sechser. Aber wir hatten Kaffee, Kohlen, Brot und Honig noch für gut eine halbe Woche, und so entschlossen wir uns denn, unsern Reichtum zu opfern, trugen ihn zum Klempner und handelten dort Öl und Docht ein. Da es noch heller Wintertag war, verhängten wir dann unsere Fenster und verschafften uns so schließlich selig die gewünschten Nachtlichteffekte.“

Holz hat, wie es scheint, das Dramenschreiben aufgegeben. Nur Schlaf arbeitet weiter. Immer ist es noch die alte Nachtlämpchenmethode, die das Wunder wirken soll. Die Aufzeichnung kleinster Einzelheiten soll den Eindruck der Wirklichkeit hervorrufen. Während doch die Einzelheiten immer nur Einzelheiten sind und noch lange keine Wirklichkeit. Im Leben, das die Einzel-

heiten umspielt, liegt die Wirklichkeit. Das Leben, das der Dichter mit seinem Herzen erfaßt hat, wird auf der Bühne wieder erstehen. Deshalb gibt es nur einen echten Naturalismus, nämlich den: lebendig zu empfinden.

Bei Schlaf ist das lebendige Empfinden vorhanden. Aber es ist nicht stark genug. So bleibt der volle Eindruck des Wirklichen aus. Es nützt nichts, daß hinter der Scene der Milchwagen läutet. Gewiß kommt es im Leben vor, daß der Milchwagen Milch bringt. Darum ist jedoch der Milchwagen noch nicht das Leben.

Das Stück heißt, wie gesagt: „Der Bann". Ein alternder Mann hat eine junge Frau geheiratet und hält sie im Bann, als der junge Freund erscheint, der niemals ausbleibt in einer Ehe zwischen einem alternden Mann und einer jungen Frau. Er hält sie im Bann mit Güte und Gewalt, aber vor allem mit Gewalt. Das Verhältnis der beiden hat einen psychisch krankhaften Zug. Der Mann quält die Frau. Nun quält man sich ja immer ein wenig, wenn man sich liebt; und man quält sich erst recht, wenn man sich zu verlieren fürchtet, was in der Regel das Mittel ist, sich nur um so sicherer zu verlieren. In dem Drama aber ist daraus eine perverse Lust am Quälen geworden. Der Mann fügt der Frau seelische Martern, sogar körperlichen Schmerz zu und scheint ein sadistisches Behagen dabei zu empfinden. Das ist recht unerfreulich anzusehen. Die Frau fügt sich willenlos, wie hypnotisirt, der brutalen Überlegenheit. Zugleich spricht sie von Liebe und täuscht sich so über ihre eigenen Empfindungen. Denn sie liebt ihren Mann nicht, sondern sie fürchtet sich nur, ihn nicht zu lieben. Darum kann der Bann auch unmöglich lange vorhalten. Es gibt keinen Bann, durch den das Alter die Jugend fesseln könnte. Alle Willensenergie, alle Künste der Suggestion sind machtlos gegen das Gesetz der Natur, das Jugend zu Jugend drängt. Und der einzige Bann, der zwingt und bindet, ist die Liebe.

Das scheint auch der Mann in dem Drama von Schlaf zu ahnen; und deshalb ist ihm bange, so glänzend auch sein System sich bewährt und so gehorsam auch seine Frau sich ihm fügt. Im zweiten Akt findet er die beiden, die Frau und den jungen Freund, der Maler ist, in dessen Atelier beisammen. Zuerst treibt er kalt und ironisch mit ihnen sein Spiel. Doch am Ende bricht die Wahrheit heraus. Er geht auf den jungen Freund zu, faßt seine Hand und sagt weinend: „Ich bin alt, und sie ist mein einziges Glück. Wenn ich sie verliere, ist mein Leben vernichtet. Du brauchst sie nicht, du bist jung, du kannst andere Frauen haben. Ich bitte dich, lass' sie mir!" Da weint der andere auch und rührt keine Hand und sagt kein Wort, als der Mann seine Frau fortführt. Die Scene ist ergreifend, und wer sie schreiben gekonnt hat, ist ein Poet.

Mit dieser Scene schließt das Stück. Man könnte ebensogut sagen, daß das eigentliche Drama jetzt erst beginnt. Auf dem

Wege der Liebe richtet sich das Mitleid auf, und die Liebe weicht. Weicht sie wirklich? Wird das Mitleid, diese schwache Schutzwehr, die das Alter erfunden hat, um sich gegen Jugend und Leidenschaft zu sichern, auch bei einem neuen Sturm standhalten? Und der neue Sturm wird kommen. Es ist möglich, daß ein Liebender aus Mitleid für einen anderen auf die Geliebte verzichtet; aber es ist mehr als wahrscheinlich, daß er am nächsten Tage darüber Reue empfinden wird. Und diese Reue über ein nicht genossenes Glück, die von allen Arten der Reue die schmerzlichste ist, wird vielleicht auch der Frau die Kraft geben, den Bann, in dem sie lebt, zu brechen. . . . .

Das Deutsche Theater hat Ibsens „Wildente", die seit Jahren nicht gegeben worden ist, in den Spielplan wieder eingestellt. Das Drama wird in der Übersetzung der großen Gesamtausgabe gespielt. In dieser Übersetzung, welche die Sprache des Originals getreu wiederzugeben scheint, klingt der Dialog voll und doch natürlich — bis auf ein gräßliches „Wenn dem so ist", das Gregers Werle im letzten Akt sagt. In Augenblicken, wo es sich um Tod und Leben handelt, gebraucht man nicht „ist" mit dem Dativ.

Die Personen in Ibsens Dramen reden die Sprache des Alltags. Ein stilisiertes Wort, eine „literarische" Wendung findet sich fast nirgends. Ibsen ist in seinen Dramen nicht nur der Meister der verhaltenen Emotion, sondern auch der Meister der verhaltenen Ideen. Alle seine Stücke sind Ideenstücke. Aber die Ideen sind meistens ganz zu Handlung verarbeitet. Jedenfalls stecken sie tief im Innern und kommen selten an die Oberfläche. Die Leute stehen nicht auf der Bühne und werfen sich Aphorismen an die Köpfe, wie bei Dumas. Nur ganz ausnahmsweise einmal wird, wie in den beiden Scenen der „Wildente", in denen Gregers Werle und Doktor Relling über die Lebenslüge sprechen, Gedanke gegen Gedanke gesetzt. In der Regel möchte man sagen, daß die Ideen unterhalb der Sprache hingeleitet sind, wie ein verborgener elektrischer Strom. Doch man spürt diesen Strom unablässig, und die ganze Sprache ist gleichsam geladen von Ideengehalt, wenn dieser auch bloß von Zeit zu Zeit in besonderen Worten zum Ausdruck gelangt. Ibsen, der Mann von Geist, von weltumfassendem, seelendurchleuchtendem Geist, hat es sich zum Kunstgesetz gemacht, keinen geistvollen Dialog zu schreiben. Dieses Kunstgesetz besagt also nicht, wie Ibsens Nachahmer in Deutschland meinen, daß der Geist überhaupt von der Bühne zu verbannen sei, sondern es erfordert, daß der Geist im *Drama* seinen Ausdruck finde, ohne im *Dialog* zum Vorschein zu kommen. Darum haben die deutschen Naturalisten unrecht, daß sie sich für große moderne Dramatiker halten, weil sie keinen geistvollen Dialog schreiben. Und sogar von Gerhart Hauptmann Geist zu verlangen, ist keine so unerhörte Zumutung, wie gewisse, Kritiken schreibende Nach-

treter des Obersten der Naturalisten meinen, welche in ihrem Stumpfsinn ihn allerdings gerade deshalb für einen Dichter halten, weil er keinen Geist hat.

Die Aufführung der „Wildente" im Deutschen Theater ist nahezu vollendet. In den Hauptrollen wenigstens wird Hervorragendes geleistet. Bassermann, welcher gegenwärtig auf der deutschen Bühne wohl einer der bedeutendsten Menschendarsteller ist, macht aus dem Hjalmar Ekdal eine Figur von erstaunlicher Wahrheit. Wir alle sind im Leben diesem Hjalmar Ekdal begegnet, der mit entwürdigenden Verhältnissen, aus denen er sich nicht emporzuraffen vermag, sich schließlich dadurch abfindet, daß er sich in ihnen einrichtet und wohlfühlt. Wir alle kennen diesen Hjalmar Ekdal, der sich mit großen Ideen trägt und keine ausführt. Haben wir ihn nicht am Ende das letztemal gesehen, als wir in den Spiegel blickten? Wer hat nicht dann und wann dem Hjalmar Ekdal geglichen? Wer hat nicht die Ausführung großer Ideen versäumt, da er nicht die Kraft hatte, sich dem alltäglich gleichmäßigen Fluß der Daseinsgewohnheiten entgegenzusetzen? Wer ist nicht arbeitsscheu gewesen? Denn es gibt auch Arbeitsscheue, welche arbeiten; und die Gewissenhaftigkeit, mit der manche ihren Beruf erfüllen, rührt oft nur daher, daß sie in der Berufsarbeit ein Mittel finden, sich einer höheren Arbeitspflicht zu entziehen. Und selbst der Schaffende hat in sich einen Faulenzer und Feigling, der sich der Ausarbeitung der Ideen jedesmal widersetzt und der immer aufs neue im schmerzlichen Kampfe überwunden werden muß. Darum darf man annehmen, daß Ibsen den Hjalmar Ekdal aus seinem Innersten herausgeholt hat. Der Spott, mit dem die Figur getränkt ist, deutet auch darauf hin. So blutig höhnt man nur, wenn man über sich selbst höhnt. Es ist ein besonderes Verdienst bei Bassermanns Darstellung des verlotterten Photographen, daß man immer diesen Hohn herausspürt. Dabei verfällt der Künstler niemals in Karikatur, sondern stellt einen glaubhaften, natürlichen Menschen auf die Bühne, der wie durchleuchtet ist von Ibsens grimmigem Humor.

Dann ist Sauer bewundernswürdig als Gregers Werle. Dieser Gregers Werle, wie ihn Sauer spielt, ist ein bleicher Phantast mit einer langsamen, manchmal wie traumhaften Art, zu reden, und mit großen Augen, deren Blick einen Ausdruck hat, von dem man nicht weiß, ob er Verklärtheit oder Verrücktheit bedeutet. Und das ist die große Frage bei Gregers Werle: Narr oder Apostel?

„Er ist ein Narr," scheint der Dichter zu sagen, indem er auch hier seinen Hohn ausschüttet über diesen Monomanen, der den Leuten das Haus einrennt mit der idealen Forderung und der sich einredet, die Menschen dadurch zu beglücken, daß er ihnen die Lebenslüge zerstört. Es wird angenommen, daß die „Wildente" auch eine Folge der Aufnahme war, die „Gespenster" in Norwegen

gefunden. Die Landsleute des Dichters waren empört über dieses Drama, in dem eine furchtbare Mahnung an die Eltern erging, nicht Verbrecher zu werden gegen ihre Kinder. Die Norweger empfanden diese Mahnung als eine Beleidigung ihres sittlichen Empfindens, als eine Schändung des Heiligtums der Familie. Als das Stück im Druck erschienen war, kamen fast alle aus Kopenhagen nach Norwegen gesandten Exemplare unverkauft zurück; und im Jahre 1883 konstatiert Georg Brandes: „Noch heute ist dieses Drama das einzige von Ibsen, das keine zweite Auflage erlebt hat.“ Ibsen antwortete auf den Entrüstungssturm, indem er den „Volksfeind“ dichtete und den Mann, der allein gegen alle steht, als den Stärksten feierte. Nach dem Zorn mag, wie so oft, der Zweifel sich eingestellt haben; und so folgte auf das Zornesdrama „Ein Volksfeind“, das Zweifelsdrama „Die Wildente“, in dem Ibsen mit der Figur des Gregers Werle eine Satire auf sich selbst geschrieben hat. „Da seht den Narren!“ scheint er zu sagen.

Gewiß, was Gregers Werle tut, hat keinen rechten Sinn. Es ist sehr gleichgiltig, ob die Existenz des Photographen Hjalmar Ekdal auf einer Lüge beruht; und die Zerstörung dieser Lüge ist eine nutzlose Grausamkeit. Gregers Werle ist ein Narr mit seiner idealen Forderung da oben in der Dachkammer. Das beweist aber nichts gegen die ideale Forderung. Und wenn er morgen aus der Dachkammer heruntersteigen wird, — wenn er die Lüge da aufsuchen wird, wo sie Verderben bringt, — wenn er mit seinem edlen Drange sich der alten Feindin entgegenwerfen, wenn er eintreten wird in den großen Kampf der Wahrheit gegen die Unwahrheit, der geführt wird, seitdem es Menschen gibt, — dann wird er mit den Besten in einer Reihe stehen, — dann wird es sich zeigen, daß er kein Narr ist, sondern ein Held. Und mag Ibsen den Idealisten und Wahrheitskämpfer in seinem Drama auch noch so grausam verspotten: gegen des Dichters Spott spricht das ganze Schaffen des Dichters, dem die Aufstellung der idealen Forderung stets als höchstes Gesetz gegolten, — dagegen spricht das ganze Leben des Dichters, welches als leuchtendes Beispiel eines heldenhaften Ringens dasteht und lehrt, daß der Kampf für die Wahrheit der herrlichste aller Kämpfe ist.

„Der Weg zum Licht.“

Von **Georg Hirschfeld.**

In Richard M. Meyers Werke „Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts“ ist auch Georg Hirschfeld eine Abhandlung gewidmet. Wer es bisher nicht geglaubt hat, darf nun nicht mehr zweifeln: Georg Hirschfelds Wirken bildet einen Abschnitt in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Und zwar gehört Hirschfeld in die Periode der Konzentration. Aus Richard M. Meyers Literaturgeschichte ist nämlich zu ersehen, daß die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts sich in Perioden abgewickelt hat, deren jede genau zehn Jahre dauerte. Vom 1. Januar des Jahres 1810 ab wurde anders gedichtet, als bis zum 31. Dezember des Jahres 1809 gedichtet worden war. Und daß beispielsweise Josef Viktor v. Scheffel den „Ekkehard“ geschrieben hat, hat seinen Grund lediglich darin, daß Scheffel in die sechste Periode fiel, welche von 1850 bis 1860 dauerte. Die neunte Periode (1880 bis 1890) ist die Periode der Nervosität. Dieser Nervosität haben wir es zu danken, daß Gerhart Hauptmann erwuchs. Es folgte von 1890 bis 1900 die Periode der Konzentration. Nachdem das deutsche Volk zehn Jahre lang nervös gewesen, mußte es sich während der nächsten zehn Jahre konzentrieren, um Georg Hirschfeld hervorzubringen. In dieser Periode der Konzentration wurde das bürgerliche Gesetzbuch vollendet und der Ausbau der deutschen Flotte begonnen, während zugleich Georg Hirschfeld die Messerputzscene dichtete.

So ungefähr wird es in Richard M. Meyers Buche dargestellt. Und den Augen des Lesers wird die Bahn sichtbar, welche die deutsche Literatur während des neunzehnten Jahrhunderts verfolgte: wie sie mit Goethe begann und allmählich — alle zehn Jahre einen Schritt — bis zu Georg Hirschfeld gelangte. Ein Band, ein literar-historisches Band verbindet die Späteren mit den Früheren, die Modernen mit den Klassikern. Richard M. Meyer hat es sich angelegen sein lassen, den Zusammenhang herzustellen,

---

Erstaufführung im „Deutschen Theater“ am 5. April 1902.

das Ende an den Anfang anzuknüpfen, sämtliche Repertoiredichter des deutschen Theaters, sämtliche Verlagsdichter von S. Fischer in die literarische Entwicklungslinie einzureihen. Von Schiller bis Otto Erich Hartleben ist eine ununterbrochene Stufenfolge. Goethe und Gerhart Hauptmann sind ein Paar deutscher Dichter. Die „Versunkene Glocke“ wird mit „Stella“ verglichen: „Goethe hat auch einmal ein Drama geschrieben, in dem fortwährend Anklänge an frühere Arbeiten vorkommen. . . . . Wie kommt es, daß zwei sonst so selbständige, so originelle Dichternaturen einmal ein Werk schmieden, das aus lauter Stücken anderer Glocken gegossen ist?“ Das ist die literarische Arithmetik des Herrn Richard M. Meyer, des maßgebendsten unter den maßgebenden Germanisten, der die Geschichte des modernen Schrifttums geschrieben: Goethe plus Gerhart Hauptmann macht zwei selbständige, zwei originelle Dichternaturen.

Diese „Versunkene Glocke“ verursacht dem genannten Literarhistoriker mancherlei Kopfzerbrechen. „Wie kam Hauptmann dazu, ein Märchendrama zu schreiben?“ Ja, wie mag er wohl dazu gekommen sein? „Eine Rücksicht auf die Mode wird man dem gerade und still seines Weges schreitenden Manne nicht zutrauen.“ Nein, das wird man wirklich nicht. Wenn Gerhart Hauptmann mehrfach das gedichtet hat, was die Mode verlangte, so war dabei lediglich ein Zufall im Spiele, der es mit sich brachte, daß die Mode sich in den Kopf setzte, gerade das zu verlangen, was Gerhart Hauptmann eben dichtete. Wie kam also Gerhart Hauptmann doch dazu, ein Märchendrama zu schreiben, obwohl es Mode war? Richard M. Meyer steigt in die dunkelsten Tiefen der Psychologie hinab und holt die Gründe von dort herauf. Es gelingt ihm auf diese Weise festzustellen, daß Gerhart Hauptmann als Kind gern Märchen gelesen hat. So zeigten sich schon in früher Jugend die ersten Spuren von Gerhart Hauptmanns Genialität. Als Kind las er keine assyrischen Keilschrifttexte, er las auch keine Literaturgeschichten, — er las Märchen. Welch ein eigenartiges Kind er gewesen sein mng! Ob die Eltern wohl geahnt haben, daß es nichts Geringeres als die „Versunkene Glocke“ war, die sich im Geist des Knaben vorbereitete, als er den „Gestiefelten Kater“ las? Richard M. Meyer aber forscht weiter: Wie geschah es, daß Gerhart Hauptmann die „Versunkene Glocke“ schrieb? Es geschah dadurch, daß er in seiner Vorliebe für das Sebaldusgrab in Nürnberg mit Tieck und Wackenroder zusammentraf, daß Gutzkow in „Maha Guru“ allgemeinste Fragen symbolisch behandelt und daß Dürer im Gebetbuch des Kaisers Maximilian menschgewordene Arabesken verwendet hat. Das alles ist so tiefsinnig, daß es unmöglich hier wiedergegeben werden kann. Man muß es bei Richard M. Meyer selber nachlesen.

Wir wissen also jetzt, warum Gerhart Hauptmann ein Märchendrama geschrieben hat. Wir kennen die psychischen und die

historischen Gründe der „Versunkenen Glocke". Wer jedoch vermag uns über die Gründe aufzuklären, welche nun auch Georg Hirschfeld bewogen haben, ein Märchendrama zu schreiben? Die Vermutung liegt nahe, daß Hirschfeld, der Jünger, den Weg gegangen ist, den Hauptmann, der Meister, ihm gewiesen. Aber das ist nur eine Vermutung. Vielleicht waren auch hier tiefere Ursachen maßgebend. Wer weiß, ob nicht Georg Hirschfeld gleichfalls als Kind gern Märchen gelesen hat? Und sollten in diesem Falle Gutzkows „Maha Guru" sowie das Gebetbuch des Kaisers Maximilian ganz ohne Einfluß gewesen sein?

Es macht sich hier schmerzlich fühlbar, daß die Hirschfeld-Forschung noch lange nicht so weit gediehen ist, wie die Hauptmann-Forschung. Die Hirschfeld-Philologie ist über die ersten Anfänge kaum hinausgekommen; eine Hirschfeld-Biographie mangelt bisher gänzlich. Und es wäre eine dankbare Aufgabe für einen strebsamen Germanisten, die Fäden aufzudecken, die sich von Hirschfelds Märchendrama „Der Weg zum Licht" zu seinen früheren Werken schlingen. Richard M. Meyer findet sogar in der „Versunkenen Glocke" Gerhart Hauptmanns Realismus wieder. „Die Traumgeschöpfe übersteigen die Grenzen der vierten Dimension und werden als Wirklichkeiten empfunden." So würden wir vielleicht auch den Zwerg Hahngikl, den Helden des „Weg zum Licht", als Wirklichkeit empfinden, wenn ein Literaturgelehrter uns darüber aufklären wollte, an welcher Stelle Hahngikl die Grenzen der vierten Dimension übersteigt. Jedenfalls hat Hirschfeld, der Realist, hier vor einer schweren Aufgabe gestanden. Es ist nicht leicht, einen Zwerg so zu schildern, daß der Zuschauer ihn als wirklich empfindet. Marie, die Silberpoliererin aus den „Müttern", sagt: „Qnatsch!", und wir fühlen sogleich, daß sie lebt. Aber Hahngikl ist ein Dunkelelb aus dem Untersberg. Und man begreift, daß der Dichter gestutzt hat, als er sich vor die Frage gestellt sah: „Quatschen die Dunkelelben?" So hat er auf ein sicheres Mittel der poetischen Wirkung diesmal Verzicht leisten müssen. Auch von der Frau Perchtl, der Mutter Hahngikls, welche das wundertätige Heilmittel mitbringt, strömt lange nicht dieselbe Daseinsfülle aus, wie von der Frau Dora Frey, der Mutter des Helden der „Mütter", welche aus Berlin Stopfgänse mitbringt. Aber was soll man da tun? In der vierten Dimension gibt es eben keine Stopfgänse.

In einigen Besprechungen des „Weg zum Licht" ist gesagt worden, Georg Hirschfeld habe ein Märchendrama geschrieben, weil der Naturalismus zu Ende sei. Oder man hat auch umgekehrt das Ende des Naturalismus daraus gefolgert, daß Georg Hirschfeld sich dem Märchendrama zugewendet hat: Georg Hirschfeld ändert seinen Stil; es beginnt ein neues Zeitalter deutscher Dichtung.

Aber es ist nicht wahr, daß der Naturalismus zu Ende ist — wenigstens ist es nicht wahr in dieser Allgemeinheit. Der

Naturalismus war immer und wird immer sein, weil jeder Dichter ein Naturalist ist, der seine Gestalten getreu nach der Wirklichkeit bildet. Shakespeare war ein Naturalist — ein Naturalist sogar in jenem engeren Sinne, in dem man zu unserer Zeit das Wort gebraucht, wo man speziell diejenigen Stücke naturalistisch zu nennen pflegt, die Figuren aus dem niederen Volk auf die Bühne bringen. Man denke an die Dirnen und Zuhälter aus „Maß für Maß"; man denke an Dortchen Lakenreißer, des dicken Sir John sehr gemeine Freundin. Und wenn man bedenkt, daß der Naturalismus erst von Gerhart Hauptmann erfunden wurde (in der Periode der Nervosität, 1880 bis 1890), so muß man das Verdienst Shakespeares um so höher bewerten, der ein Naturalist war drei Jahrhunderte vor Erfindung des Naturalismus. Shakespeares Falstaff geht gerade jetzt wieder in einer neu inscenierten Darstellung von „König Heinrich IV." über die Bühne des Königlichen Schauspielhauses und wird vom Publikum bejubelt, das also an dem grandiosen Naturalismus, mit dem der feiste Ritter gezeichnet ist, jedenfalls keinen Anstoß nimmt. Die wenigen modernen Werke andererseits, die in den Theatersaisons der letzten Jahre aus der Masse der wertlosen Stücke sich herausheben, sind fast ausschließlich naturalistische Dramen. Die „Hoffnung" von Heijermans, die viele Herzen ergriffen hat, ist ein naturalistisches, ein im engeren Sinne naturalistisches Drama aus dem Leben des niederen holländischen Volkes; und seit langem den stärksten Theatereindruck hat vor einiger Zeit die Wiederaufnahme von Tolstois „Macht der Finsternis" hervorgebracht, eines naturalistischen Dramas aus dem Leben des niederen russischen Volkes.

Der Naturalismus ist also nicht zu Ende — obwohl nicht bezweifelt werden kann, daß es mit den deutschen Naturalisten zu Ende geht. Der Naturalismus wird immer wieder neu beginnen, sobald ein Dichter sich findet, der ein Naturalist ist. Jedoch die deutschen Naturalisten haben abgewirtschaftet, die Naturalisten waren, ohne Dichter zu sein, und die den Anspruch erhoben haben, als Dichter zu gelten, eben weil sie Naturalisten waren. Ausgespielt hat dieser (und nur dieser) Naturalismus, der das Gewöhnliche behandelt, aber dabei nicht über das Gewöhnliche hinauszusehen vermag, — der das Niedrige darstellt, aber ohne sich dabei über seinen Stoff zu erheben. Das Publikum, das durch eine starke Modeströmung, durch eine unverständige Kritik jahrelang irregeführt worden ist, kommt allmählich zur Erkenntnis und läßt sich nicht mehr einreden, daß die moderne dramatische Kunst, die zumeist nichts Künstlerisches mehr an sich hat, eben deswegen modern ist, und daß, weil Flachheit, Nüchternheit, Geistlosigkeit und Sprachverlotterung sich auf dem Theater eingebürgert haben, es nun endlich gelungen ist, das Leben in seiner vollen Wahrheit auf die Bühne zu bringen.

Es kommen schlechte Zeiten für die deutschen Naturalisten. Vergebens sucht Gerhart Hauptmann durch die verwachsensten Krüppel, durch die tödlichsten Schlaganfälle sich beim Publikum wieder einzuschmeicheln. Er erleidet einen Mißerfolg nach dem andern. Unter diesen Umständen kann es nicht wundernehmen, daß Georg Hirschfeld sich entschließt, vom Naturalismus sich abzuwenden. Das Publikum will vielleicht wieder einmal die zarten Töne hören. Das Publikum braucht nur zu wünschen; Georg Hirschfeld kann ihm auch dieses Lied singen. Und er dichtet ein Märchen, das innig, minnig und sinnig ist vom Anfang bis zum Ende. Das ist kein Dichten mehr, das ist ein Flöten. Süßigkeit der Süßigkeiten! Die Blümlein blühen — die Vöglein zwitschern — und der Held von alledem ist Hahngikl, ein Zwerg. Nein, kein Zwerg. Es geht in diesem Drama so ungemein zierlich zu, daß ein ganzer Zwerg zu groß erscheinen würde. Darum wird auch noch der Zwerg verkleinert; und Hahngikl, wenn er von sich spricht, nennt sich ein „Zwergel". Auf die moderne Richtung, welche sich der Lebenswahrheit beflissen hat, folgt nun die modernste Richtung, welche die Poesie sozusagen poetisch betreibt, die Hahngikl-Richtung.

Doch auch diese Richtung führt nicht zum Erfolge. Da nämlich das Höchste, das Georg Hirschfelds Dichtergenius zu leisten vermag, eine Milieuschilderung ist, kann man sich denken, wie ein Stück ausgefallen ist, in dem nicht einmal ein Milieu geschildert wird. So haben denn die Vöglein vergeblich gezwitschert, haben die Blümlein vergeblich geblüht, hat Hahngikl vergeblich durch Entsagung sich veredelt. Das Märchendrama ist abgelehnt worden — weniger vom Publikum der Première (denn es gibt im Deutschen Theater außer der Hauptmann-Gemeinde auch bereits eine Hirschfeld-Gemeinde), als von der Kritik am nächsten Morgen. Hauptmann durchgefallen, Hirschfeld durchgefallen. Keine künstlerische Größe hat mehr Bestand. Was soll aus der Literatur werden, wenn in dieser Weise mit den Literaten aufgeräumt wird? Es ist Gefahr vorhanden, daß Richard M. Meyer seine Literaturgeschichte nicht ins zwanzigste Jahrhundert hinein wird fortsetzen können, aus Stoffmangel. Jedenfalls wird er konstatieren müssen, daß die Literatur, nachdem sie am Schlusse des neunzehnten Jahrhunderts noch so reichlich vorhanden gewesen, am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts plötzlich aufzuhören beginnt. Er wird feststellen müssen, daß es auf einmal keine Dichter mehr gibt. Auf die Perioden der Nervosität (1880 bis 1890) und der Konzentration (1890 bis 1900) folgt die Periode der Depoetisation, der Entdichterung (1900 bis 1910).

„Der Weg zum Licht" hat den Untertitel: „Ein Salzburger Märchendrama." Aber das Drama hat nichts Salzburgisches und nichts Märchenhaftes. Das Stück steht nicht in den mindesten inneren Beziehungen zu Salzburg. Hahngikl, der im Untersberg

haust, könnte ebensogut im Kreuzberg bei Berlin hausen, und das Drama, statt an der Salzach sich abzuspielen, könnte auch auf dem Tempelhofer Felde vor sich gehen, das sogar noch besser zu dieser Dichtung passen würde, von wegen der Flachheit. Von Salzburg wird in dem Stücke überhaupt kaum gesprochen. Nur Hahngikl schwingt sich einmal zu der Bemerkung auf, daß das Salzburger Land schön ist. Im letzten Akte ist es Nacht. Und man denkt an Salzburger Nächte, in denen die Salzach so laut durch die Stille rauschte und die Feste Hohensalzburg, über welcher der Mond stand, von silbernem Dunst umschleiert war. Kein Schimmer von den Salzburger Mondnächten ist auf diese Dichtung gefallen — nichts, nichts von dem Zauber der wundervollen Stadt ist in diesem Theaterstück zu spüren, das es wagt, sich ein Salzburger Drama zu nennen! Allerdings kommen in den Regiebemerkungen allerlei Namen von Salzburger Örtlichkeiten vor. Auf der Dekoration zum dritten Akt soll der Mönchsberg mit dem Friedhofe von St. Peter und der Maximus-Kapelle zu sehen sein. Der Autor hat, was er selbst hätte tun müssen, dem Dekorationsmaler zu besorgen überlassen. Er hat malen lassen, was er nicht imstande war, zu dichten; und er hat ein Salzburger Drama zu verfassen geglaubt, indem er vorschrieb, Salzburger Coulissen aufzustellen.

Ebenso hat man nirgends in dem Stück eine Märchenempfindung, weil es eben nicht als Märchen empfunden ist. Allerdings mangeln im Dialog nicht die Ausdrücke, die im Rufe stehen, poetisch zu sein. Das ganze Lexikon der Poesie ist mit Fleiß verwendet. Und das alles geht in Versen. Und es wird sogar die Laute geschlagen, und die Brunnen rauschen, und die Maisonne lacht in den Garten. Poetische Ausdrücke und poetische Effekte — was fehlt da noch? Nur eine Kleinigkeit: die Poesie. Darum ziehen all die Verse (die übrigens eine gewisse Formgewandtheit bekunden) so gleichförmig, so gleichgiltig vorüber, und nicht ein einziges Wort spricht zu Herzen. Wenn auch die Märchen von den Zwergen erzählen, so ist doch noch nicht jede Erzählung von Zwergen ein Märchen. Nirgends in diesem Drama ist die Naivetät, die Innigkeit des Märchens zu spüren. Dafür jedoch gibt es allerhand Ideen, allerlei Andeutungen und Allegorien. Sie scheinen zwar ein wenig verworren; aber seit der „Versunkenen Glocke“ wissen wir, daß ein Märchendrama nicht klar sein darf, und daß Verworrenheit das sicherste Zeichen des Tiefsinns ist. Demnach ist, wenn nicht alles trügt, der Zwerg Hahngikl durchaus kein gewöhnlicher, sondern ein bedeutungsvoller Zwerg, — nicht bloß ein Zwerg, sondern auch ein Symbol. Und wenn der Dichter „Hahngikl“ sagt, so will er eigentlich damit sagen, daß das Christentum dem Heidentum überlegen und daß Entsagen größer ist, als Begehren. So hat Georg Hirschfeld gemeint, ein Märchendrama zu schreiben, indem er einen Zwerg hernahm und sich allerlei dazu austüftelte. Wo die Empfindung versagt, soll der Verstand

nachhelfen. Das konnte allerdings auch nur einem Naturalisten von der „neuen Richtung“ einfallen, ein Märchen mit dem Verstande zu dichten!

Folgendes ist die Handlung: Hahngikl, der Zwerg, der im Untersberg haust, ist bekümmert, weil er so häßlich ist. Die Wildfrauen, wenn er nach ihnen seine Arme ausstreckt, verlachen ihn. So muß er einsam bleiben mit seinem zärtlichen Herzen, und diese Einsamkeit vermag er kaum mehr zu ertragen. Da bringt ihm Frau Perchtl, seine Mutter, Trost und Hilfe. Mechthilde, die schöne Tochter des Pfalzgrafen, ist totkrank in Salzburg eingetroffen, um einen berühmten Arzt zu befragen. Der Arzt wird ihr nicht helfen können. Aber Frau Perchtl hat einen Trank gebraut, der die holde Jungfrau heilen wird. Hahngikl soll ihn ihr bringen und sich als Lohn für die Heilung die Jungfrau selbst ausbedingen. So geschieht es. Hahngikl reicht der Mechthilde, die schon die Nähe des Todes fühlt, den rettenden Trank, und diese schlürft ihn gierig ein, ohne auf den Preis zu hören, den der Zwerg fordert. Sie gesundet auf der Stelle, und da ein junges Mädchen, wenn es nicht mehr zu sterben braucht, selbstverständlich sofort ans Heiraten denkt, so erhört sie ihren Anbeter, den Minnesänger Reinmar von Zweter, und reicht ihm, ohne viel Zeit zu verlieren, die Hand zum Ehebunde.

Die Hochzeit wird gefeiert, und die Brautleute ziehen zu nächtlicher Stunde in Reinmars Schloß, das am Untersberge liegt. Allein die Brautnacht wird gestört durch Hahngikl, der die Braut für sich in Anspruch nimmt. Er erscheint, um sie mit Gewalt in den Untersberg zu holen. Reinmars Schwert zersplittert an dem glühenden Hammer, den der Zwerg über seinem Haupte schwingt. Der Augenblick ist spannend. Was tut man gegen einen wütenden Zwerg, der mit seinem glühenden Hammer zum Schlage ausholt? Der Dichter findet auf diese Frage eine überraschende Antwort: Man verlegt sich aufs Handeln. Reinmar und Mechthilde sprechen auf den Zwerg ein, daß er es doch für diesmal billiger geben möchte, und (die Überraschungen häufen sich) der Zwerg läßt mit sich reden. „Aber ich will die Braut haben!“ ruft Hahngikl, senkt jedoch bereits seinen Hammer. „Entsagen ist größer als Begehren,“ versichern Reinmar und Mechthilde. „Das hättet ihr mir gleich sagen sollen,“ antwortet gerührt der Zwerg und entsagt. Die Belohnung folgt der edlen Tat auf dem Fuße. Hahngikl, der bisher ein Dunkelelb gewesen, verwandelt sich in einen Lichtelben und steigt zu den Sternen empor.

Diese Verwandlung Hahngikls aus einem Dunkelelben in einen Lichtelben ist äußerst sinnvoll ausgedacht. Es ist sozusagen die Veredlung, die sich vor den Augen des Publikums vollzieht. Man kann durchs Opernglas mitansehen, wie aus einem Bösewicht eine Idealgestalt wird. Die Zuschauer bemerken freilich nur, daß Herr Reinhardt, der im Deutschen Theater den Hahngikl spielt,

plötzlich im langen weißen Hemd dasteht. Aber man muß eben auch das symbolisch auffassen: Ein weißes Hemd ist das Sinnbild eines guten Herzens.

Hahngikl wird für seine Entsagung mit einem weißen Hemd entschädigt. Doch nicht jeder, der entsagt, erntet so schönen Lohn. Darum kann man das Lob der Entsagung, auf welches das Drama hinausläuft, nicht ohne Einschränkung hinnehmen. In unvergänglichen Worten hat es der gefeierte Dichter von „Max und Moritz", hat es Wilhelm Busch gesagt: „Enthaltsamkeit ist das Vergnügen an Dingen, welche wir nicht kriegen." Dieses Dichterwort hat einen schmerzlichen Klang, indem nämlich kein Zweifel darüber bestehen kann, daß Dinge zu kriegen ein viel größeres Vergnügen ist, als Dinge nicht zu kriegen. Die Enthaltsamkeit ist von denjenigen zur Tugend erhoben worden, denen der Genuß versagt ist; und wer sein Glück in der Ausübung dieser Tugend suchen muß, wird bald finden, daß der Versuch ziemlich aussichtslos ist, sich einreden zu wollen, es sei doch eigentlich auch ein Genuß, nicht zu genießen.

„Ecclesia triumphans,“ „Puß,“ „Volksaufklärung.“

Drei Einakter von **Max Dreyer.**

Einer der Kritiker, die über die drei Einakter von Max Dreyer zu referieren hatten, hat ihn mit Tolstoi verglichen. Nun läßt es sich nicht wegleugnen, daß in einem der drei Einakter von der „Kreutzer-Sonate“ gesprochen wird. Etwas von Tolstoi ist in diesen drei Stücken also jedenfalls enthalten, und wenn es auch nur der Titel eines seiner Werke ist. Ferner erörtert Dreyer in zwei von seinen drei Einaktern Fragen, die mit dem Geschlechtsleben zusammenhängen. Tolstoi hat bekanntlich auch solche Fragen erörtert. Es ergibt sich also ganz von selbst, daß Dreyer eine Art Tolstoi ist. Vielleicht könnte man auch Tolstoi den russischen Dreyer nennen. Nur ist Tolstoi weder modern noch freisinnig genug, um diesen Titel zu verdienen.

Dreyer und Tolstoi! Heutzutage, wo keine Dummheit ungeschrieben bleibt, darf man nicht darüber erstaunen, daß auch diese geschrieben wurde. Und man darf es sich nicht verdrießen lassen, einen Bericht über Theaterstücke von Max Dreyer mit der Versicherung zu beginnen, daß er doch eigentlich kein Tolstoi ist und daß es nicht angeht, den ehrwürdigen Greis von Jasnaja-Poljana, der als Sittenlehrer versucht hat, seine Zeitgenossen zu bessern, und der sie als Dichter erschüttert hat, mit dem Berliner Dramenschreiber zu vergleichen, den der Erfolg begünstigt hat. Allerdings, Tolstoi sowie Dreyer behandeln gelegentlich sexuelle Probleme. Die Stoffe sind also zweifellos ähnlich. Der Unterschied besteht allein in der Art der Behandlung. Und die Art Tolstois ist von der Art Dreyers auch nur deshalb verschieden, weil Größe sich gewissermaßen von Kleinheit unterscheidet, und weil Tiefe nicht ganz dasselbe ist wie Flachheit. Auch ist ein Dichter doch vielleicht dichterisch begabter als jemand, der kein Dichter ist. Man sieht, wie fein die Nuancen sind, welche in diesem Falle die unterscheidenden Merkmale ausmachen.

Erstaufführung im „Deutschen Theater“ am 8. März 1902.

Tolstoi verfolgt mit seinen Dichtungen den Zweck, die Richtigkeit gewisser Anschauungen darzutun. Aber er ist darum der größte aller Tendenzdichter, weil in seinen Werken Anschauung und Dichtung organisch sich durchdringen, sich zu einem einzigen lebendigen Gebilde vereinen. Die Tendenz liegt sozusagen nicht in den Werken, sie liegt in der Persönlichkeit des Autors. In Tolstoi selbst ist der Denker mit dem Dichter so innig verbunden, daß Anschauung und Dichtung beim Schaffen ineinander fließen, daß die Dichtung von selbst den Weg nimmt, den die Anschauung weist, und daß die Anschauung sich zu Gestalten formt, denen die dichterische Kraft volles Leben verleiht. Das ist die wahre Tendenzdichtung: die Belebung der Idee. Und man kann sagen, daß Tolstoi von den Gestalten seiner Dichtungen seine Ideen nicht bloß vortragen, sondern daß er sie von ihnen leben läßt. Der Roman „Anna Karenina", geschrieben mit der Tendenz, die Verwerflichkeit des Ehebruches darzutun, gibt ein Bild von einer Ehebrecherin, dem an erschütternder Wahrheit in der Literatur aller Völker nichts gleichkommt, mit Ausnahme von Flauberts „Madame Bovary". Das Drama „Die Macht der Finsternis", geschrieben mit der Tendenz, die finstere Macht des Bösen darzutun und zum Guten im Sinne der göttlichen Gebote zu ermahnen, schildert die russischen Bauern mit unvergleichlicher Wirklichkeitstreue. Die Ideen, von denen Tolstois Werke eingegeben sind, erscheinen in diesen Werken mit den Menschen und den Vorgängen so vermischt, wie sich auch in Wirklichkeit die Ideen mit dem Leben vermischen, von dem sie ein Element sind. Der Leser eines Romans von Tolstoi, der Zuschauer bei einem seiner Dramen nimmt die Tendenz des Werkes halb unbewußt in sich auf, indem er die Fülle des Lebens genießt, die von der Kunst des Dichters geschaffen worden ist. Tolstoi, der Dichter, öffnet Tolstoi, dem Denker, die Herzen. Und es ist erstaunlich, daß gerade Tolstoi, der die mächtige Wirkung, die er hervorgebracht hat, seinen Anschauungen viel weniger als seiner Kunst verdankt, die Kunst jetzt gar so gering achtet.

Dreyer verfolgt mit seinen drei Einaktern ebenfalls den Zweck, die Richtigkeit gewisser Anschauungen darzutun. Hier hat man zunächst ganz und gar nicht das Gefühl eines Zusammenhanges zwischen den Anschauungen und der Persönlichkeit des Autors. Tolstoi und seine Ansichten sind Eins. Bei Herrn Dreyer hat man den Eindruck, daß er ebensowohl andere Ansichten haben könnte, als diejenigen, die er hat, und daß die Ansichten des Herrn Dreyer ebensowohl diejenigen jedes anderen sein könnten, der nicht gerade Herr Dreyer ist. Es sind Ansichten, von denen zwölf aufs Dutzend gehen — Ansichten, die nicht aus der Tiefe einer Seele kommen, wie diejenigen Tolstois, — Ansichten, die, weil es sich eben schickt, Ansichten zu haben, aus einem Warenhaus für geistige Bedarfsartikel bezogen zu sein scheinen, selbstverständlich aus dem freisinnigen Rayon. Denn Herr Dreyer, wie

gesagt, ist für Aufklärung und Fortschritt. An der Modernität erkennt man den modernen Schriftsteller.

Und wenn, wie das Beispiel Tolstois zeigt, es die Mischung von Denker und Dichter ist, die den Tendenzdichter macht so ergibt sich bei der Betrachtung von Dreyers literarischer Persönlichkeit zuvörderst, daß in der Mischung der Denker mangelt, welcher Mangel allerdings sich um so empfindlicher fühlbar macht, als in der Mischung auch der Dichter fehlt. In den drei Stücken, die Dreyer geschrieben hat, um seine Ansichten zum Ausdrucke zu bringen, treten die Ideen nicht als lebendige Wirklichkeit in die Erscheinung. Bei Tolstoi wird die Tendenz zu Leben umgeschaffen, bei Dreyer wird das Leben zu Tendenz verarbeitet, das heißt, es wird auf die Tendenz zugeschnitten, oder es wird wenigstens nur insoweit benützt, als es sich mit der Tendenz verträgt. Daher geben die drei Stücke tendenziös entstellte, also falsche Bilder. Und den handelnden Personen, die kein dichterischer Hauch belebt hat und die ins Dasein nur gerufen sind, um eine Anschauung zu vertreten, fehlt jede individuelle Wahrheit. Das sind keine Menschen, sondern wandelnde Lehrsätze und redende Argumente. Alle diese Leute kommen auf die Bühne lediglich zu dem Zwecke, dem Publikum zu beweisen, daß Herr Dreyer ein feiner Kopf ist, der recht hat mit allem, was er behauptet. Die Beweisführung ist allerdings zwingend. Es ergibt sich jedesmal mit Notwendigkeit, daß zweimal zwei gleich vier ist, aus dem Grunde, weil es ein Irrtum wäre, anzunehmen, daß zweimal zwei weniger oder mehr als vier ist. Die angeführten Gründe erhärten die These, weil eben nur die Gründe angeführt werden, welche die These erhärten, und nicht die Gründe, die sie widerlegen könnten. Es wird ein Fall ausgedacht, der die zu beweisende Anschauung beweist — und siehe da: die Anschauung ist bewiesen! Es wird ein Schuh nach Maß angefertigt — und siehe da: der Schuh paßt auf den Fuß, dessen Maß er hat!

Die Personen in den Stücken Max Dreyers zerfallen in Menschen erster und in Menschen zweiter Klasse, je nachdem sie sich zu den Ansichten des Autors bekennen oder nicht. Die ersteren sind geistig und moralisch hochstehende Geschöpfe, die anderen scheinen einer minderwertigen Rasse anzugehören, die in ihrer Entwicklung zurückgeblieben ist. Und es ist ein wahres Vergnügen, die Überlegenheit zu sehen, mit welcher in diesen Stücken die Vertreter der Anschauungen des Verfassers diejenigen behandeln, die in ihrer Dummheit und Schlechtigkeit anderer Meinung sind, als Herr Max Dreyer.

Dieser Ton ironischer Überlegenheit, den Herr Dreyer anschlägt, läßt darauf schließen, wie gewiß er seiner Sache ist. Herr Dreyer ist ein sicherer Geist, ein Mann von festen Ansichten und Grundsätzen. Wie schwankend erscheint doch die Auffassung der Meister, wenn man sie mit der Festigkeit des Herrn Dreyer

vergleicht! Alle die Klassiker der Dialektik, von Diderot bis Renan und Anatole France, von Lessing bis Schopenhauer, haben, wenn sie Fragen in der Form des Dialogs, welche ja der dramatischen verwandt ist, behandelt haben, Ansicht und Gegenansicht fast immer mit gleich starken Gründen ausgestattet. Manchmal kommen sie überhaupt zu keinem Schlusse. Es findet sich bei ihnen jene Unsicherheit, die aus der tiefen Einsicht in das Wesen, in das so unendlich komplizierte Wesen der Menschen und Dinge folgt, welche lehrt, daß kaum eine einzige Frage sich einfach mit Ja oder mit Nein beantworten läßt. Das eben macht die Lösung der Probleme, die das Leben aufwirft, so namenlos schwierig, daß fast niemals auf der einen Seite nur die Klugheit, auf der andern nur die Dummheit, auf der einen Seite nur die Güte, auf der andern nur die Schlechtigkeit steht. Es gibt im Klugen oft so viel Dummes und im Dummen so viel Kluges; es gibt im Guten oft so viel Schlechtes und im Schlechten so viel Gutes! Das Leben mischt alles durcheinander. Darum ist es so schwer — so viel schwerer, als Herr Dreyer sich vorstellt, — die Wahrheit von der Unwahrheit zu scheiden. Und was Recht und Unrecht anlangt, so hat Larochefoucauld, dessen scharfes Auge in alle Tiefen des Lebens geblickt hat, geschrieben: „Les querelles ne dureraient pas longtemps, si le tort n'était que d'un côté.“ Wenn zwei sich streiten, so hat sicherlich der eine recht — aber möglicherweise der andere auch . . .

Der erste der drei Einakter von Max Dreyer ist ein Schauspiel und führt den pomphaften Titel „Ecclesia triumphans“. Da haben wir also einen jungen Arzt und seine Frau. Der Arzt, statt in der Lösung der Aufgaben seiner Wissenschaft Befriedigung zu finden, denkt so niedrig, daß er nach Verbesserung seiner sozialen Stellung und sogar (es ist unglaublich, was für schlechte Menschen es auch unter den Ärzten gibt!) nach Vermehrung seiner Einnahmen strebt. Hingegen schlägt das Herz der jungen Frau ausschließlich für das Schöne, Edle und Gute. Und das Dramatische an diesem Schauspiel ist, daß der Arzt in seiner Streberhaftigkeit den Anforderungen der Geistlichkeit sich unterwirft. Die Frau will Widerstand leisten, aber der Mann gibt nach. Daher der Triumph der Kirche. Man begreift, welche Fülle schmerzlicher Ironie in dem Titel liegt: Die Kirche triumphiert — nämlich über das Schöne, Edle und Gute. Und eigentlich sollte doch das Schöne, Edle und Gute über die Kirche triumphieren!

Es handelt sich nämlich um Großpapa — um den Vater der Frau. Großpapa, ein reizender alter Herr von einigen siebzig Jahren, hat sich umgebracht. Er hat sich getötet, um nicht älter zu werden. Das ist ein seltener Fall. In der Regel lebt man doch wohl, so lange man leben kann. Selbst die ältesten Leute wollen lieber alt sein, als gar nicht sein. Und der Tod ist gegen die Beschwerden der Greise deshalb nicht ganz das rechte Mittel, weil er

zwar die Beschwerden wegnimmt, aber die Greise auch. Großpapa jedoch ist ein alter Seemann. Wer nur einigermaßen mit der Marineliteratur vertraut ist, weiß, daß es der Beruf des Seemanns ist, dem Tod ins Auge zu sehen, der infolge dessen für ihn alle Schrecken verloren hat. Kein Wunder daher, daß Großpapa nicht zögert, in den Tod zu gehen, sobald die Notwendigkeit vorliegt. Allerdings, daß die Notwendigkeit vorliegt, kann man nicht gerade sagen. Doch ein Seemann ist bereit zu sterben, wenn es nötig und auch wenn es nicht nötig ist.

Großpapa erschießt sich also, nicht ohne vorher an seine Angehörigen einen Brief gerichtet zu haben, in dem er schreibt, daß er aus der Welt gehe, weil er die Abnahme seiner geistigen Fähigkeiten und seiner Willenskraft infolge des hohen Alters fürchten müsse, und in dem er sich mit einem Schiffe vergleicht, das den Wogen lange genug standgehalten habe und nun in den Hafen einlaufen wolle. Durch diesen Vergleich erhält der Brief des Selbstmörders eine gewisse literarische Wendung. Das ist eine Eigentümlichkeit der Personen in den Dramen Max Dreyers, daß sie auch in den schwierigsten Situationen sich gewählt ausdrücken. In einem andern Stücke von Dreyer erwacht jemand aus einer Ohnmacht mit den Worten: „Aber Sie wissen ja noch gar nicht, weſſ' Geistes Kind ich bin.“ Er findet den Gebrauch literarischer Genitive wieder, noch ehe er recht sein Bewußtsein wiedergefunden hat. Er spricht sozusagen aus dem Schlaf im Genitiv. Im vorliegenden Schauspiel ist der Vergleich mit dem Schiff umso sinniger, als derjenige, der ihn anwendet, wie gesagt, ein alter Seemann ist.

Großpapa also hat sich umgebracht, und der Leichnam ist von dem Schwiegersohn seziert worden. In der Hafenstadt, in der das Stück spielt, herrscht offenbar der hübsche Brauch, zur Obduktion eines Verstorbenen dessen Angehörige heranzuziehen. Der Sohn erhält Gelegenheit, dem Vater noch eine letzte Aufmerksamkeit zu erweisen, indem er ihn seziert. So hat also der junge Arzt Großpapas Leiche geöffnet und liest nun zu Hause mit seiner Frau das Sektionsprotokoll. Im Körper des Verstorbenen hat sich nirgends die Spur einer Erkrankung gefunden, insbesondere das Gehirn ist vollständig in Ordnung. „Wie schön!“ sagt die Frau. Es herrscht sichtlich Freude im Hause. Die Verlesung des Protokolls über die an Großpapa vorgenommene Sektion bildet ein hübsches kleines Familienfest.

Da kommt zu Besuch Herr Claassen, Rheder, Abgeordneter, Senator und Kirchenvorstand. Herr Claassen hat die Direktion des St. Hedwig-Krankenhauses zu vergeben, und in dieser wirklich interessanten Hafenstadt ist es Sitte, daß die Mitglieder der Regierung von Zeit zu Zeit die jungen Ärzte besuchen und sie bitten, ob sie nicht so gefällig sein möchten, die Leitung eines Krankenhanses zu übernehmen. Herr Claassen spricht allerdings

zunächst als Kirchenvorstand: Die Kirche ist bereit, den alten Seemann zu begraben, wenn der ärztliche Befund feststellt, daß der Selbstmord die Folge einer geistigen Störung gewesen ist. „Aber der Befund hat keine geistige Störung ergeben," antwortet der Arzt, der nicht begreift, weshalb wohl der Senator zu ihm gekommen sein mag, der zugleich Kirchenvorstand ist und die Direktion des St. Hedwig-Krankenhauses zu vergeben hat. „Wirklich keine?" fragt der Senator. „Nein," versichert der Arzt, der noch immer nicht begreift. „Auch nicht das mindeste?" fragt der Senator. „Nicht eine Spur," erwiderte der Arzt, der auch jetzt nicht begreift. „Dann kann ich Sie nicht zum Direktor des St. Hedwig-Krankenhauses ernennen," erklärt der Senator und wendet sich zum Gehen. Ob nun der Arzt begreifen wird? Man wartet mit Spannung. Und das Überraschende geschieht: er begreift. „Eigentlich liegt eine geistige Störung vor," sagt der Arzt. „Bitte, setzen Sie sich doch." — „Nun sollen Sie aber das St. Hedwigs-Krankenhaus bekommen," bemerkt der Senator, nicht ohne diplomatische Feinheit.

Der Senator geht, und der Arzt teilt seiner Frau mit, was sich begeben hat. Unter diesen Umständen, meint er, wird man nicht umhin können, eine geistige Störung bei dem Verstorbenen zu konstatieren. Die Frau ist entrüstet. Sie wird diese Niederträchtigkeit nicht dulden. Sie wird sie zu verhindern wissen — wenn es sein muß, mit Gewalt. Diese eheliche Scene wird sehr stürmisch. Die Frau droht dem Manne, der Mann droht der Frau. Die Frau zürnt, der Mann wütet. Die Frau reißt das Papier, auf dem das Sektionsprotokoll verzeichnet ist, aus den Händen des Mannes, der Mann reißt das Papier aus den Händen der Frau zurück. Die arme, schwache Frau braucht Gewalt und unterliegt schließlich, weil der Mann brutal genug ist, Gewalt gegen Gewalt zu brauchen.

Weinend bleibt sie zurück. Da kommt der kleine Fritz, ihr Sohn, um sich von der Mama seine Geschichtsaufgabe überhören zu lassen. Das ist ein feiner Zug: Mama weint, und Fritz lernt Geschichte. Welche Kontraste doch das Leben bietet! Und nun beachte man das eigentümliche Zusammentreffen: die Weltgeschichte umfaßt eine ganze Reihe von Ereignissen, die für die historische Ausbildung von Fritz alle im gleichen Maße wichtig sind. Fritz hätte den peloponnesischen Krieg zu lernen haben können oder den ersten Kreuzzug. Es fügt sich aber, daß seine Aufgabe weder den einen noch den andern betrifft, noch auch die Ermordung von Julius Cäsar, noch die Regierung des Königs Ramses von Ägypten, sondern den Frieden von St. Germain. Und diese Fügung ist darum so seltsam, weil gerade bei der Unterzeichnung der Urkunde des Friedens von St. Germain der Große Kurfürst einen lateinischen Vers citiert hat, welcher der Mama von Fritz nach allem, was sie eben erlebt hat, aus dem Herzen gesprochen

ist. „Aus meinen Gebeinen wird ein Rächer entstehen,“ liest Fritz erst lateinisch, dann deutsch aus dem Geschichtslehrbuche vor. Und Mama wiederholt, indem sie die Augen zum Himmel aufschlägt: „Aus meinen Gebeinen wird ein Rächer entstehen.“

Es gibt kaum einen einzigen Vorgang in diesem Stücke, der nicht im Widerspruch zur Wirklichkeit stünde. In Wirklichkeit findet sich jede vernünftige Frau ohne Schwierigkeit damit ab, eine ideale Regung den Interessen des Mannes aufzuopfern; und in der Regel ist es sogar umgekehrt die praktische Einsicht der Frau, die nicht müde wird, den Mann immer wieder zu dem Kompromiß zwischen Ideal und Interesse zu veranlassen, den das Leben immer wieder fordert. In Wirklichkeit versucht kein vernünftiger Mann, seiner Frau eine Ansicht aufzuzwingen, da er in der Lage ist, ihr die Vortrefflichkeit jeder Ansicht zu beweisen, wenn er es nur richtig anstellt. Ein Mann kann eine Frau fast immer durch Gründe überzeugen, weil entweder die Gründe Eindruck auf sie machen oder der Mann, der sie vorbringt. In Wirklichkeit üben ferner die Mächtigen wohl einen Druck aus auf die Überzeugungen derer, die von ihnen abhängen (wie sich dies in dem Schauspiel zwischen dem Senatoren und dem Arzt begibt), und die Abhängigen müssen sich dem Druck der Mächtigen fügen. Aber der Druck wird in solchen Fällen niemals „Druck“ genannt. Nirgends wird im Gegenteil so viel von Gewissensfreiheit gesprochen, als da, wo Gewissenszwang herrscht. Man sagt nicht geradeheraus, was man will, und man versteht sich trotzdem. Jedenfalls werden in Wirklichkeit keine förmlichen Abmachungen getroffen, wie Herr Dreyer sich das vorstellt in seiner kindlichen Anschauungsweise. Und in Wirklichkeit begeben sich die Senatoren der Hafenstädte nicht zu den praktischen Ärzten, um kirchliche Begräbnisse gegen Krankenhausdirektionen einzuhandeln. In Wirklichkeit ist es endlich für den guten Ruf eines Selbstmörders ziemlich gleichgiltig, ob er bei voller oder bei halber geistiger Gesundheit den Selbstmord verübt hat. In Wirklichkeit ist keiner, der sich umbringt, in völlig regelrechter Geistesverfassung. In Wirklichkeit würde sich kein Spezialist für Nervenkrankheiten ein Gewissen daraus machen, den alten Seemann für geistesschwach zu erklären, da die Furcht vor Geistesschwäche, die er in seinem letzten Briefe als das Motiv seiner Tat bezeichnet hat, bereits ein Symptom der Geistesschwäche sein könnte. Und in Wirklichkeit hat sich ja doch heutzutage der Scharfsinn der Psychiater so erfreulich entwickelt, daß ihnen die Abnormität in keinem Geisteszustande entgeht, auch nicht im normalen.

Die beiden anderen Einakter, „Puß“, eine „Kindergeschichte“, und „Volksaufklärung“, eine „Komödie“, handeln vom Kinderbekommen. Im ersten Stück bekommt eine Katze die Kinder, im zweiten ein Portier. Im zweiten Stück wird die Frage erörtert, ob das Kinderbekommen an und für sich unsittlich ist, im ersten Stück die Frage, ob die Sittlichkeit der heranwachsenden Jugend

gefährdet wird, wenn man ihr das Kinderbekommen auf natürliche Weise erklärt. Dreyer, der, wie gesagt, ein himmelstürmender Freigeist ist, verkündet in dem zweiten Stück die kühne Wahrheit: „Das Kinderbekommen an sich ist nicht unsittlich.“ Es ist unmöglich, auf die Einzelheiten dieses Stückes einzugehen, da sie gar zu skabrös sind. Die Franzosen verstehen es meisterhaft, gerade auf dem Gebiete der sexuellen Probleme die Moralheuchelei der guten Gesellschaft zu bekämpfen, ohne jemals gegen die Formen der guten Gesellschaft zu verstoßen. Sie gehen zuwerke mit einem überlegenen Humor, der nichts ausspricht und alles erraten läßt, und der oft durch die bloße Anordnung des Stoffes, welche den auf diesem Gebiete besonders starken Kontrast zwischen Natur und Moral zur Anschauung bringt, eine ironische Wirkung erzielt. Dreyer besitzt nichts von dieser ironischen Überlegenheit, die über dem Stoffe steht. Er tappt mit beiden Füßen hinein, daß der Kot aufspritzt. Seine Kunst besteht lediglich darin, daß er plump heraussagt, was aus Taktgefühl sonst umschrieben wird, und er weiß die schlechte Moral nur dadurch zu bekämpfen, daß er gegen die guten Manieren verstößt.

„Puß“ wäre ein hübsches Stück, wenn es nicht auch gar so flach wäre. Dreyer, in der schrankenlosen Unabhängigkeit seines Geistes, zieht hier gegen die Legende vom Klapperstorch zu Felde. Wir lernen zwei Mütter kennen. Die eine, die Dreyers Ansicht vertritt, ist eine Mutter von hoher und freier Sinnesart; die andere, die zur Gegenansicht sich bekennt, ist eine Mutter von bemitleidenswerter Beschränktheit. Die niedrigdenkende Mutter sagt ihrem Töchterchen: „Die Kinder werden vom Storch gebracht.“ Die hochdenkende Mutter sagt ihrem Töchterchen: „Das Kind wächst im Schoße der Mutter.“ Das Töchterchen, das im Glauben an den Storch erzogen wird, wird in seiner intellektuellen und moralischen Entwicklung geschädigt. Das Töchterchen, das sich frei entfalten kann, weil der Klapperstorch nicht in der Lage ist, seinen verderblichen Einfluß auf dessen Geist zu üben, wird ein moderner Mensch werden und wird in keiner Première des „Deutschen Theaters“ fehlen, wenn ein Stück der „neuen Richtung“ aufgeführt wird.

Wieder also hat Max Dreyer einer Wahrheit zum Siege verholfen. Der Klapperstorch ist sozusagen entlarvt. Die Behauptung, daß er die kleinen Kinder bringt, läßt sich nicht länger aufrechterhalten. Jede Mama, die auf der Höhe ihrer Zeit stehen will, kann aus Dreyers Stück entnehmen, was sie ihrem Töchterchen zu erwidern hat, wenn es sich nach der Herkunft der kleinen Kinder erkundigt. Sie wird die Anweisung, die Max Dreyer erteilt, um so leichteren Herzens befolgen, als sie bald erkennen wird, daß sie ihrem Töchterchen über die physiologischen Vorgänge der Fortpflanzung ebensowenig die Wahrheit sagt, wenn sie auf seine Frage die vage Antwort gibt, daß das Kind im Schoße der Mutter wachse, als wenn sie ihm erzählt, daß die Kinder vom Storche gebracht werden.

„Das tausendjährige Reich.“

Von **Max Halbe.**

Bei der ersten Aufführung von Max Halbes Schauspiel „Das tausendjährige Reich“ wurde im Deutschen Theater viel gezischt. Sonst ist, namentlich in diesem Hause, das Zischen oft eine Gegendemonstration, die hervorgerufen wird durch den übereifrigen Applaus, welchen eine dem Autor unbedingt getreue Gefolgschaft ohne Rücksicht auf Wert oder Unwert des Stückes spendet. Hier aber war es eher umgekehrt das Zischen, welches den Applaus hervorrief. Es gab eine ganze Anzahl von Leuten, die über das Stück entrüstet waren und die dieser Entrüstung nach jedem Akt einen durchdringenden Ausdruck verliehen, kaum daß der Vorhang gefallen war. Max Halbe ist der Dichter der „Jugend“, und Max Halbe muß jetzt bis an sein Lebensende auf der Bühne Pfarrhäuser schildern, in denen junge Mädchen von Studenten verführt werden. Wenn es diesmal auch gerade kein Student gewesen wäre, so hätte man weiter nichts gesagt. Aber das verführte junge Mädchen glaubte man erwarten zu dürfen. Statt dessen bekam man einen im religiösen Wahn befangenen Dorfschmied zu sehen. Und das war empörend. Dieser Dorfschmied war ein westpreußischer Bauer. Dramatisch aber sind im Zeitalter Gerhart Hauptmanns bekanntlich nur die schlesischen Bauern. Niemand hat je davon gehört, daß auch die westpreußische Landbevölkerung zur Literatur gerechnet werden darf. Es war ferner ein Dorfschmied, der dem Publikum nicht die mindeste Kurzweil bot, der lange und breite Bibelcitate im Munde führte, der seine Frau ins Wasser jagte und der seine Prophetenlaufbahn damit beschloß, daß er im Wirtshaus Schnaps trank. Ein schnapstrinkender Prophet! Es war skandalös. Und man zischte, was man zischen konnte.

Am nächsten Tage ging auch ein Kritiker mit dem Autor wegen des Schnapstrinkens ins Gericht. Dies spottet unserer Gefühle, hieß es. Nun wird zwar in einem oder dem anderen Drama von Gerhart Hauptmann ebenfalls Schnaps getrunken. Aber wenn

---

Erstaufführung im „Deutschen Theater“ am 24. Februar 1900.

bei Hauptmann Schnaps getrunken wird, so ist es echte Poesie. Oder man sagt bewundernd: Das ist das Leben. Bei Halbe jedoch wirkt das Schnapstrinken gefühlspottend. Die moderne Ästhetik hat ihre Nuancen. Wir haben zwar eine neue Kunst; aber sobald die Kümmelflasche auf dem Theater nicht im Einklang mit unserer Empfindung steht, ist sie vom Übel.

Überhaupt, wenn Halbe und Hauptmann dasselbe tun, so ist es doch ganz verschieden. Wir fühlen mit Hauptmanns „Fuhrmann Henschel“, dekretierte ein Teil der Kritik, und wir fühlen nicht mit Halbes „Dorfschmied Drewfs“. Die beiden Figuren haben in der Tat eine entfernte Ähnlichkeit, nur daß der Ehebruch, der im „Fuhrmann Henschel“ das ganze Drama ausmacht, im „Tausendjährigen Reich“ bloß als ein Nebenmotiv verwertet wird, während das Drama viel mehr nach innen, viel mehr in die Tiefe verlegt ist und sich abspielt als die Tragödie eines armen Toren, der in seinem Unverstande Gott sucht und nicht findet. Es ist nicht einzusehen, warum wir nur mit dem Fuhrmann fühlen sollen und nicht auch mit dem Schmiede.

Fast einstimmig hat die Kritik das „Tausendjährige Reich“ als ein mißlungenes Stück bezeichnet. Gewiß hat es seine Mängel. Namentlich geht es gar zu sehr in die Breite. Freilich muß man wieder bedenken, daß diesen Mangel an dramatischer Konzentration die meisten und sogar einige der am höchsten gepriesenen Dramen der „neuen Richtung“ aufweisen.

Der Vorwurf, der religiöse Wahn der Hauptperson in Halbes Drama wirke peinlich, weil er krankhaft sei, scheint viel weniger berechtigt. Mit den Begriffen „gesund“ und „krank“ möge man doch gütigst dem Theater fernbleiben, und man möge sie den Ärzten überlassen — die auch nicht viel damit anzufangen wissen, sobald es sich um geistige Dinge handelt. Krankhafter Wahn! Ja, einen gesunden Wahn gibt's nicht. Ganz normale Menschen kommen überhaupt nicht auf die Bühne; denn wenn das Leben normal verläuft, so gibt es kein Drama. Will man es so auffassen, dann kann man leicht herausfinden, daß die gesamte dramatische Literatur von Menschen handelt, die an irgend etwas kranken, an zu großer Liebe oder zu großem Leide. Es gibt nichts Undramatischeres, als die Gesundheit. Der Wahn des Schmiedes Drewfs ist nicht pathologischer, als der Wahn der antiken Könige Kreon und Ödipus, die sich vermaßen, den Göttern gleich zu sein. Und was die peinliche Wirkung anlangt, so kommt sie daher, daß der Wahn tragisch verläuft. Denn alles Tragische ist peinlich.

Am wenigsten verständlich ist der gegen Halbe erhobene Einwand, daß er in seinem letzten Schauspiele mit äußerlichen Wirkungen arbeite. Warum? Weil einmal der Blitz vom Himmel fällt? In einem Drama, das sich zwischen einem Menschen und dem Himmel abspielt, darf der Blitz schon mitwirken. Hier gerade gehört er eher zur Handlung und ist weniger ein äußerlicher

Theatereffekt als sonst. Daß er freilich von außen auf die Dinge fällt und nicht von innen heraus, kann man ihm nicht gut abgewöhnen.

Ein Rezensent tadelte Halbe, weil die Hauptfigur seines Schauspiels „zu fertig“ sei. Also jetzt gilt es auch noch als Talentfehler, wenn einer seine Stücke fertig schreibt. Es wird den Bühnendichtern wirklich nicht leicht gemacht.

Nochmals: Manche Ausstellungen der Kritik sind berechtigt, und „Das tausendjährige Reich“ ist gewiß keine vollendete Kunstleistung. Trotzdem hätte das Werk ein besseres Los verdient, als ihm bereitet worden. Man hätte das ernste Streben des Dichters anerkennen müssen, der unermüdlich nach neuen Stoffen sucht. Man hätte seinen Mut anerkennen müssen, der darin sich äußert, daß wieder einmal die großen Fragen angepackt, daß religiöse Konflikte auf die Bühne gebracht werden. Manches in den vier Akten mag eintönig und ermüdend sein, manches könnte weggelassen werden, und wenn beispielsweise nur die Hälfte der Bibelcitate in dem Stücke verbliebe, so wäre es auch noch genug. So viel aber ist sicher: das Drama ist um einer Gestalt willen geschrieben worden, und diese eine Gestalt geht über die Bühne und lebt.

Eine ergreifende Gestalt, dieser Dorfschmied. Er ist ergreifend, weil er sich für den Auserwählten des Herrn hält und weil er doch gar so armselig ist. Er ist ergreifend, weil er so unerschütterlich an seinem Wahn haftet, und weil dieser Wahn doch gar so töricht ist. Er ist ergreifend, weil er Gott ruft und weil Gott ihn nicht hört — weil er sich Gott ganz nahe glaubt und weil er am Ende so hilflos allein bleibt in der leeren Welt. . . .

Da steht also im ersten Akt der alte Drewfs in seiner Schmiede und murmelt allerlei fromme Sprüche, untermischt mit Kreuzeszeichen, über den Arm des Schneiders. Der Arm ist infolge eines Insektenstiches angeschwollen; aber es scheint, daß unter den Sprüchen des Schmiedes die Geschwulst zurückgeht. „Ich danke Euch, Drewfs,“ sagt der Schneider voll Freude. Der Schmied jedoch erhebt seine Augen — diese Augen, die tief unter den buschigen Wimpern liegen, — und deutet nach oben. Die Gebärde soll in den Himmel weisen; in Wirklichkeit weist sie nur in das rußige Dach der Schmiede. „Nicht mir habt Ihr zu danken, sondern dem Herrn.“ Der Herr, der sich eines Bauern bedient, um die Geschwulst zu heilen, die eine Fliege auf dem Arme eines andern Bauern hervorgerufen hat! Das ist die Gottesauffassung unter diesen armen Leuten.

Der Schneider ist auf den Geschmack gekommen. Das geht ja alles hier rasch und ohne Mühe. Ein paar Worte, und die Wunde ist geheilt. Nun verspricht der Schmied seit langem das tausendjährige Reich, in dem alle Menschen glücklich sein werden. Wenn es damit ebenso rasch und einfach ginge, so wäre der Schneider für das tausendjährige Reich zu haben. Nur müßte man

erst einige Sicherheit besitzen, daß es auch wirklich kommen wird. „Es wird kommen," sagt der Schmied, schlägt die Bibel auf und liest die Stelle aus dem Evangelium Matthäi vor: „Und die Menschen, die in dieses Reich eingegangen sind, werden nicht sterben." Das wäre dem Schneider ganz besonders angenehm, nicht zu sterben. Der Schmied beweist ihm aus der Bibel, daß es keinen Tod mehr gibt im tausendjährigen Reich. Die Bibel weiß, was sie sagt, und der Schneider ist überzeugt. Er wird am Abend mit den Andächtigen kommen, die sich bei Drewfs versammeln. Gerade wie er weggehen will, tritt der Pastor in die Schmiede. Der Pastor hat mit Drewfs zu reden; er ist streng und ernst. Dem Schneider kommen Bedenken. Ins tausendjährige Reich möchte man schon eingehen, aber man möchte sich auch nicht dabei kompromittieren. Er schleicht sich aus der Schmiede heraus mit tiefen Bücklingen vor dem Herrn Pastor; und was die Abendandacht bei Drewfs anbelangt, so wird er sich die Sache erst noch einmal überlegen.

Der Pastor ist gekommen, um Drewfs ins Gewissen zu reden. „Das geht nicht mehr so weiter, wirklich nicht. Den Leuten im Dorfe werden die Köpfe verdreht, und selbst der Gutsherr, der Herr Baron, beginnt ärgerlich zu werden über die Störung." — „Der Herr Baron!" Und des Schmiedes finsteres Gesicht wird noch finsterer. — „Ich weiß, die alten Geschichten," sagt der Pastor. „Aber es ist eine Täuschung, Ihr seid im Unrecht." — „Ich habe ein Zeichen von Gott!" antwortet Drewfs, und wieder erhebt er seinen Blick nach dem Dach der Schmiede.

Dann erzählt er, wie es kam: Einst, als er unerwartet sein Haus betrat, traf er den alten Baron, den Vater des Gutsherrn, bei seinem Weibe. Er war machtlos, er mußte es dulden. Bald darauf, im Jahre 1813, (das Stück spielt im Jahre 1848) mußte er in den Krieg. Der Baron war der Hauptmann seiner Kompagnie. Eines Nachts, bei einem Vorpostengefechte, hätte er es tun können. Jeder hätte glauben müssen, der Schuß sei vom Feinde gekommen. Er legte sein Gewehr an und zielte. In diesem Augenblicke wurde seine Brust von einer feindlichen Kugel getroffen. Monatelang lag er im Lazarett an der Wunde darnieder. Er hatte Zeit zum Nachdenken, und er dachte viel. Da wurde ihm klar, daß Gott ein Wunder getan habe, um ihn an der Ausübung der Rache zu verhindern. Und nun begann er die Bibel zu lesen. Er las sie wieder und wieder, und seitdem ging die Erkenntnis in ihm auf, daß Gott selbst ihn ausersehen habe, sein Reich auf Erden zu verkünden.

Der Pastor hört das alles mit Schrecken. Er müht sich, den Alten zu widerlegen. Doch der Schmied schüttelt den Kopf und sieht nach oben. „Ihr dürft das nicht glauben," versichert der Pastor. Ja, mit dem Glauben hat es seine eigene Bewandtnis. Die Vernunft läßt sich durch Gründe zwingen. Doch der Glaube?

Es ist wahr, der Glaube läßt sich durch den Herrn Pastor zwingen. Wie aber, wenn einer nicht einmal mehr an den Herrn Pastor glaubt? Im vorliegenden Falle ist der Pastor ein junger Mann und ein freundlicher Mann. Er greift nicht gern zu den äußersten Maßregeln. Allein der Wirtschaft des Schmiedes muß ein Ende gemacht werden. Erstens weil es wirklich Verblendung ist, die den Betörten Unheil bringt. Dann aber ist es doch so etwas wie Konkurrenz für den geistlichen Leiter der Gemeinde. Was soll daraus werden, wenn die Leute sich angewöhnen, mit dem Himmel zu verkehren, ohne sich der Vermittlung, der obrigkeitlich beglaubigten Vermittlung des Herrn Pastors zu bedienen?

Die Frau des Schmiedes hat an der Tür gehorcht. Nun läuft sie herein und ruft unter Tränen: „Es ist nicht wahr, es ist nicht wahr!“ Gewiß, der Baron war bei ihr, doch sie hat sich nicht mit ihm vergangen. Sie schwört, daß sie ihrem Manne treu gewesen ist. Drewfs bleibt ungerührt. Er weiß das besser; er hat noch ein ganz besonderes Zeichen von Gott erhalten. Das Kind, das damals geboren wurde, ist acht Jahre alt geworden. Dann aber ist es eines Tages von der Leiter herabgestürzt, die nach der Bodenkammer führt. Der Schmied hat dabei gesessen und hat es nicht retten können. Das geschah ganz plötzlich; das Kind stürzte von der Leiter, als würde es durch eine unsichtbare Hand herabgestoßen. Wie hätte die Hand, die geheimnisvolle Hand, dem Kinde etwas antun mögen, wenn es kein Ehebruchskind gewesen wäre? „Es ist nicht wahr,“ heult das unglückliche Weib. Jahre- und jahrzehntelang hat des Mannes Haß auf ihr gelastet, und durch ein fluchbeladenes Leben hat sie tausendfach gebüßt für eine Sünde, die sie nicht begangen hat. Jetzt kann sie es nicht länger ertragen, nein, sie kann nicht mehr. Und sie sitzt auf dem Stuhle und ringt verzweifelt die Hände. „So habt doch ein Einsehen, Mann!“ mahnt der Pastor. Drewfs weiß, was er weiß, und blickt nach oben. Dem Pastor reißt die Geduld. „Wenn Ihr nicht hören wollt, dann muß ich Euch offen bekämpfen.“ Er setzt den Hut auf und eilt davon. Der Schmied aber geht zum Tische hinüber und holt sich die Bibel.

Ob es wirklich nichts gegeben hat zwischen der Frau Drewfs und dem alten Baron, bleibt im Unklaren. Wenn sie es beteuert, so klingt es so, als wäre es die Wahrheit. Und wäre es selbst nicht die Wahrheit, so wäre es längst gebüßt. Die starre Unversöhnlichkeit des Alten ist furchtbar. Was ist aller Glaube wert, wenn er nicht zur Liebe führt? Was soll eine Frömmigkeit, die nicht einmal vermag zu verzeihen?

Tatsache ist freilich, daß zwischen dem jungen Baron und der blonden Schmiedstocher, der Lene, allerlei vorgeht und daß die Mutter darum weiß. Die Lene hat auch genug von diesem Leben in der Schmiede; sie will heraus aus dem düsteren Hause, heraus aus der Beterei; und nachts träumt ihr, daß sie neben ihrem

Liebsten in einem Wagen sitzt — in einem Wagen, der von vier Apfelschimmeln gezogen wird. Einstweilen jedoch ist kein Geld in der Wirtschaft, die beiden Frauen wissen nicht, woher sie das Brot für den nächsten Tag nehmen sollen, der Vater schenkt alles weg, und die Mutter muß ihr Brautkleid dem Juden verkaufen. Auch steht die Schmiede still, wo früher emsiger als sonst überall in der ganzen Gegend die Hämmer gedröhnt haben.

Ein Wanderbursch tritt ein und bittet um Arbeit. „Es ist keine Arbeit hier," antwortet barsch der Schmied. — „Aber Meister, mich wollt Ihr so fortschicken, mich, den Jörgen?" — Richtig, es ist Jörgen, der alte Gesell. „Na, so setzt Euch nieder! Wie ist's Euch ergangen draußen in der Welt? Habt Ihr Euer Meisterstück gemacht?" — „Das hab' ich, Meister; und wenn Ihr es sehen wollt, — da ist es." Er streicht die Haare von seiner Stirn zurück und zeigt eine Narbe. — „Ein Säbelhieb!" — „Ja wohl, einer von einem Kürassiersäbel." — „Wo habt Ihr den abgekriegt?" — „In Berlin, als wir im März auf der Barrikade standen." (Nochmals: das Stück spielt im Jahre 1848, im Mai.) Der Meister weicht entsetzt zurück. „Ihr habt gegen Euren König gefochten?" — „Haha, König!" lacht der Geselle. „Der König und ich, wir sind gleich. Alle Menschen sind Brüder." — „Wie dürft Ihr so etwas sagen?" — „Das ist die neue Lehre, die jetzt draußen in der Welt gepredigt wird." — „Eine falsche Lehre!" — „Sie ist so richtig, wie die Eure, Meister. Predigt Ihr nicht auch, daß Hoch und Nieder gleich sein wird und daß die Menschen Brüder sein werden?" — „Doch erst im Reiche Gottes." — „Schön! Uns aber dauert es zu lange, auf das Reich Gottes zu warten. Einstweilen sind wir auf der Erde und wollen es auf der Erde schon gut haben. Sicher ist sicher." — „Fort von hier, Lästerer!" — „Ich gehe, Meister. Doch denkt nach, und Ihr werdet finden, daß wir gar nicht so weit auseinander sind, Ihr mit Eurem Glauben und ich mit dem meinen. Wenn alle Menschen Brüder sind, warum nicht gleich heut damit anfangen?"

Unterdessen ist es Abend geworden. Die Gläubigen finden sich allmählich in der Schmiede ein. Eine Anzahl Frauen ist darunter. Die Frauen laufen immer dem neuen Propheten nach. Und dann kommen die Kranken, die unheilbar Kranken, für die es nichts mehr zu hoffen gibt und die doch immer noch hoffen wollen — die Kranken, denen nichts geholfen hat und die eben darum für jede neue Lehre zu haben sind, weil sie sich sagen können: Vielleicht wird das helfen. Der Blinde wird von seiner Mutter hereingeführt, und der Schwindsüchtige schleppt sich herbei und hustet fürchterlich. Auch sind Zwei unter der Schar, die keinen Glauben mehr haben. Zu Anfang haben sie sich angeschlossen, weil sie meinten, es wäre immerhin gut, mitzutun, für den Fall, daß die Zeit der Glückseligkeit kommen sollte. An Beten haben sie es nicht fehlen lassen. Jetzt warten sie schon mehr als drei Wochen,

und die Zeit der Glückseligkeit ist noch immer nicht da. Nun sind sie enttäuscht, mehr als das: sie sind empört. Denn die neuen Lehreu haben ihre erbittertsten Gegner in denjenigen, die selbst ihre Rechnung nicht dabei gefunden haben. So machen sich die Zwei über den Propheten her und werfen ihm vor, daß sie nicht auf ihre Kosten gekommen sind. Draußen versengt die Sonne ihre Felder, und mit allem Beten kommt es nicht einmal zu einem ordentlichen Regen. „Es wird auch nicht regnen,“ weissagt der Schmied. Man sieht daraus, daß er ohne Berechnung seinen Prophetenruf ausübt; denn was das Regnen anbelangt, so ist es immer rätlich, in bejahendem Sinne zu weissagen, da es erfahrungsgemäß eines Tages doch wieder regnen wird.

Die zwei Ungläubigen also rechnen mit dem Heilsboten ab, und der Alte weist ihnen die Tür. Die kleine gläubige Schar schließt sich darum nur desto fester um ihn. „Wenn das tausendjährige Reich kommen wird, werde ich dann noch husten müssen?“ fragt angstvoll der Schwindsüchtige. — „Alle Krankheiten werden geheilt werden, so steht geschrieben,“ verkündet der Schmied. — „Und ich werde auch sehen können?“ ruft der Blinde voll freudiger Hoffnung. — „Es steht geschrieben: Alle Blinden werden sehen . . . Jetzt aber wollen wir beten.“ Er holt ein kleines Kruzifix herbei und zwei eiserne Leuchter von der Art, wie sie die Mägde tragen, wenn sie in den Keller gehen. Die Andächtigen setzten sich um den Tisch. Doch der Schwindsüchtige hustet und hustet. Gewiß, man soll nicht ungeduldig sein, wenn man weiß, daß man geheilt werden wird. Aber die Brust tut weh; und wenn man bald wieder gesund werden könnte, so wäre es jedenfalls besser. Auch der Blinde hat es eilig, zu sehen. Sie dringen in den Meister mit Fragen: „Wird es noch sehr lange dauern, bis das tausendjährige Reich kommt?“ Die andern fragen mit: „Wird es noch sehr lange dauern?“ Der Schmied richtet sich in seiner ganzen Größe auf: „Ich sage euch, es wird kommen.“ — „Wann, wann?“ — „Bald wird es kommen.“ — „Gelobt sei Gott!“ — „Zeichen sind mir geworden, daß es bereits unterwegs ist.“ — „An welchem Tage wird es eintreffen?“ — „Wir wollen ihm entgegenziehen. Ein jeder verkaufe Haus und Hof und all seine Habe, auf daß er morgen bereit sei. Kommt, laßt uns beten!“ Sie knieen um ihn nieder, und hoch ragt seine Gestalt über sie hinaus. Das tausendjährige Reich ist nahe, der Himmel öffnet sich.

Es öffnet sich aber zugleich die Tür, und herein tritt der Baron. Die Mutter und Tochter des Schmiedes haben ihn heimlich eingelassen, damit er einmal selbst sehen möge, wie es der Alte treibt, und dem Unwesen ein Ende mache. „Seid ihr denn ganz verrückt, Leute? So kommt doch zur Vernunft! Scheert euch nach Hause!“ Das tausendjährige Reich ist verschwunden, und es ist ein harter Sturz vom Himmel auf die Erde. Beschämt schleichen sie von dannen. Nur der Schmied weicht und wankt nicht. „Geht

an Eure Arbeit, alter Narr, und treibt keine Possen!“ — „In meinem Hause tue ich, was mir beliebt!“ — „Was? Gegen Euren Gutsherrn wollt Ihr Euch auflehnen?“ — „Vor Gott sind wir alle gleich.“ (Jörgen, der Gesell, hatte doch nicht so ganz Unrecht gehabt.) — „Na, das werden wir ja sehen. Da wird es nötig sein, ernste Maßnahmen zu ergreifen.“

Der Baron entfernt sich mit drohenden Worten. „Warum gehst du nicht mit?“ schreit Drewfs seiner Frau zu. „Du gehörst doch zu ihnen.“ — „Mann, erbarm' dich, ich kann's nicht länger ertragen.“ — Drewfs weist nach der Tür. „In meinem Hause hast du nichts mehr zu suchen.“ — „So jagst du mich fort? Gut, du wirst mich nicht mehr sehen. Aber jetzt, in dieser Stunde, schreie ich's dir zu, und es soll dir dein Lebenlang in den Ohren gellen: Unschuldig bin ich! Beim Haupte unseres verstorbenen Kindes schwöre ich dir, daß ich unschuldig bin!“

Sie läuft hinaus zum Mühlbach und stürzt sich vom Steg hinunter. Zwei Tage später wird sie begraben. Ein Gewitter zieht über dem Dorfe auf. Rings zucken die Blitze, und ferner Donner grollt. Die ganze Gemeinde findet sich auf dem Platze vor der Kirche zusammen, auf dem auch die Schmiede steht. Der Himmel wird schwärzer und schwärzer. In den Häusern werden die Fenster verschlossen, und ein Mädchen jammert: „Mutter, ich fürchte mich!“

Die Nachbarn, welche die Frau Drewfs zu Grabe geleitet haben, kommen vom Kirchhof zurück. Nie werden sie den Blick vergessen, mit dem Drewfs auf den Sarg gestarrt hat. Es war, als wollte er durch die Bretter hindurch der Toten ins Gesicht sehen. Das Volk beginnt gegen Drewfs zu murren. Man nimmt es einem Propheten übel, wenn er Unglück hat. Da tritt er selbst aus dem Kirchhoftor — bleich, mit stieren Augen, mit zerrauftem Haar, doch aufrecht. Ja, ja, das Weib hat sich umgebracht, seinetwegen umgebracht, aber noch ist Gott mit ihm. Und er sammelt die wenigen Getreuen, die ihm geblieben sind, um dem tausendjährigen Reiche entgegenzuziehen, gen Osten.

Das Gewitter ist herangekommen, die ersten Tropfen fallen. „Ihr habt gesagt, daß es nicht regnen wird, und jetzt regnet es doch. Ihr habt gelogen!“ schreit einer aus der Menge. Es ist der Schneider mit der geheilten Geschwulst. Der Pastor, der die tote Frau eingesegnet hat, ist im Amtskleide anwesend. „Der Augenblick ist da, macht ihn unschädlich,“ flüstern ihm die zwei zu, denen Drewfs die Tür gewiesen. Der Schmied rüstet sich zur Wanderschaft mit seiner kleinen Schar. „Vater, bleib'!“ fleht vergeblich die Tochter.

„Ich muß es tun,“ sagt der Pfarrer und ruft das Volk zurück, das vor dem Gewitter zu flüchten beginnt. „Vor der ganzen Gemeinde klage ich Euch an, Drewfs! Ihr habt dem seligen Gutsherrn nach dem Leben getrachtet. Ihr habt Eure Frau in den Tod

gejagt!“ Furchtbar hallt die Anklage über den Platz, und ringsum flammen die Wetter. Der Alte steht allein, von allen verlassen, aber noch beugt er nicht das Haupt. Gott bleibt bei ihm, und Gott wird seinen Auserwählten nicht verlassen. „Herr, gib mir ein Zeichen!“ fleht er zum Himmel. Seinen Worten folgt der Blitz. Blendendes Licht erhellt den Platz, schrecklich kracht der Donner nach. Die Weiber schreien laut auf vor Angst. „Herr, ich danke dir, du hast mich erhört!“ betet der Schmied. Da ruft es hinten: „Die Schmiede brennt!“ Und schon schlägt das Feuer aus dem Dach heraus . . .

Das Gewitter hat sich verzogen, der Brand ist gelöscht, die Dorfleute sitzen im Wirtshause. Drewfs taumelt herein, ein gebrochener Mann. „Wer hat Schnaps für mich?“ Jetzt ist es aus mit dem tausendjährigen Reiche, jetzt wird Schnaps getrunken. Die Männer rücken ab, wo er sich hinsetzt. Keiner will mehr mit ihm zu tun haben. In einer Ecke hockt der Blinde, und der Blinde allein ist ihm treu geblieben. Er muß ja wieder sehen können, und darum muß es kommen, das tausendjährige Reich. Er will nicht abermals in hoffnungsloser Nacht leben. „Meister, Meister, verlass' mich nicht!“

Der Schmied stürzt ein Glas nach dem andern herunter. Aber die Erinnerung, die verfluchte Erinnerung läßt sich nicht ertränken. Das Weib, das arme Weib! Sie war unschuldig, und er hat sie in den Tod getrieben. Und Gott hat ihm doch so deutliche Zeichen gegeben. Ja, und jetzt weiß er, wer an allem schuld ist. Von seinem Stuhle springt er auf und schreit zur Wirtshausdecke empor: „Herr im Himmel, sieh herunter auf dein Werk!“ Es sieht allerdings schön aus, das Werk. Dann sinkt er wieder zusammen und kann nur noch stöhnen und winseln.

Junge Bursche ziehen singend herein. Es ist Jörgen, der Geselle, mit einigen Kumpanen. Der Schwindsüchtige ist auch darunter. Bis das tausendjährige Reich kommt, säuft er einstweilen mit. Schnaps ist ein gutes Mittel. Er macht lustig, und es ist dumm, immerfort vergebens auf die Gesundheit zu hoffen, wenn man so bequem die Lustigkeit haben kann. In den vom Branntwein erhitzten Köpfen beginnt der Aufruhr zu spuken. Das Schloß ist unbewacht, und ein paar entschlossene Kerle könnten mancherlei dort holen und dem Gutsherrn seinen Hochmut heimzahlen. „Was ist, Alter? Hättet Ihr nicht Lust mitzutun?“ lockt der Gesell den Meister. Lust hätte er schon. Das wäre wenigstens ein Ende; und vom Schlosse her ist das Unheil zuerst gekommen. Er ballt die Fäuste. O, wie wohl es täte, blutig dreinzuschlagen! „Kommt, Meister, führt uns an!“ bitten die Bursche. Sie ziehen ihn zu sich herüber. Aber das Schreckliche wacht wieder in ihm auf. Nein, es geht nicht mehr; es ist aus, aus. Der Herr hat ihn verlassen. Die Bursche wollen ihn nicht freigeben. „Kommt mit uns!“ Er reißt sich los. „Fort von mir! Ich bin verflucht!“ Dann rennt

er zur Tür hinaus. Der Fluch wird ihn nicht mehr lange quälen. Eine kurze Strecke noch bis zum Steg — zum selben Steg, von dem die Frau sich herabgestürzt hat, — und unten im Mühlbach ist Ruhe . . .

Nachdem, wie erwähnt, das Publikum der Première und die Kritik das Stück abgelehnt hatten, vollstreckte die Direktion des „Deutschen Theaters“ dieses Verdikt und setzte „Das tausendjährige Reich“ schon nach der zweiten Aufführung vom Spielplan ab. Einzig die „Nationalzeitung“ protestierte gegen diese Behandlung des Dichters: „Eine ernste künstlerische Arbeit nach zwei Vorstellungen kalt und tot fallen zu lassen, ist eine Härte, die nicht unumgänglich notwendig erscheint.“ Halbe hat seitdem ein neues Stück geschrieben, das schlechte und unwahre Drama „Haus Rosenhagen“. „Das tausendjährige Reich“ ist eines seiner besten Werke und eines der wenigen wertvollen Werke der „neuen Richtung“ überhaupt. Es ist sehr zu bedauern, daß dieses Drama seit dem Berliner Mißerfolge von den deutschen Bühnen verschwunden ist; und es ist kein Zweifel, daß Publikum, Kritik und Theaterleitung am „Tausendjährigen Reich“ etwas begangen haben, das man mit einem allerdings zu starken Ausdruck einen „Justizmord“ nennen könnte und doch wieder nicht so nennen kann, weil es dies eben nur in der Justiz gibt und nicht in der Literatur.

„An des Reiches Pforten.“

Von **Knut Hamsun.**

Auf dem Alexanderplatze (Berlin C) ist die „Sezessionsbühne“ eröffnet worden. Früher war dort „Quargs Variété“. Man hat den Theatersaal grün gefärbt, die langgeschlängelten Linien moderner Ornamentik durchziehen Wände und Plafond, und auf den roten Programmen, die am Abend der Vorstellung verteilt werden, ist ein Schiff zu sehen, das auf dem Meere fährt nach unbekannten Zielen, nach den sehr unbekannten Zielen der neuen Kunst.

Wir haben noch nicht recht herausbekommen, was die Sezession in der Malerei eigentlich bedeutet, und da wird uns bereits das weitere Rätsel einer Sezession auf dem Theater aufgegeben. Sezession, das kann nur heißen: eine neue Kunst sucht sich eine neue Stätte, weil die Theater in den Banden der alten befangen sind. Schön! Die Stätte hätten wir — aber wo ist die Kunst? Wo ist er, der Mann, der Meister, der Sezessionist, der die Stücke der neuen Art schreibt? Er ist nicht da, und wenn er da wäre, so würden ihn sämtliche bestehenden Theater aufführen. Aus einem einfachen Grunde: die Stücke der neuen Art, wenn sie wirken wollten, müßten in allem Wesentlichen den Stücken der alten Art gleichen. Es ist immer dasselbe: von der Bühne herunter Eindruck machen müssen auf ein Publikum. Die Bühne bleibt, das Publikum bleibt, folglich bleibt die Kunst, die ihre Grundlage hat in der Erkenntnis der Gesetze, der stets gleichen Gesetze, welche die Beziehungen zwischen beiden regeln. Was vor fünfhundert Jahren dramatisch war, ist es heute auch; was heute nicht dramatisch ist, wird es in fünfhundert Jahren ebensowenig sein. Neue Kunst? Es gibt nur neue Künstler. Neue Kunst? Man mißtraue denen, welche aus der Kunst herausverlangen, um dann erst Künstler zu sein! Goethe hat einmal geschrieben (Brief an Kleist vom 1. Februar 1808): „Erlauben Sie mir, zu sagen, daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge

---

Erstaufführung in der „Sezessionsbühne“ am 20. September 1900.

Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll.“ Was er wohl zur „Sezession“ gesagt haben würde, der Herr Geheimrat?

Dramatische Kunst, alte, neue und neueste, ist die: gute Stücke zu schreiben. Gute Stücke werden aber heutzutage von allen Theatern zur Aufführung angenommen. Alles nur irgend Bühnenmögliche wird auf die Bühne gebracht; man fragt nicht nach Stil und Art. In den Repertoires hält „Faust“ friedliche Nachbarschaft mit dem „Fuhrmann Henschel“. Alles wird überall gespielt. Wozu also die Sezession? Es kommt dazu, daß das Novitätenprogramm der Berliner Sezessionsbühne lauter längst bekannte Namen aufweist. Eröffnet wurde das Haus mit einem veralteten Drama von Ibsen. Also Ibsen ist ein Sezessionist. Das wird immer dunkler.

Nochmals und zum letztenmale: Was bedeutet Sezession? Die Beantwortung der Frage wird leichter, wenn man die Möglichkeit ins Auge faßt, daß es vielleicht gar nichts bedeutet. Die „Sezessionsbühne“ ist ganz einfach noch ein Theater. Und Sezession heißt: Dieses neue Theater will allabendlich möglichst viele Billetts absetzen. Und es wird nicht versuchen, Geschäfte zu machen durch eine neue Kunst; sondern seine neue Kunst wird lediglich darin bestehen, daß es versuchen wird, Geschäfte zu machen.*)

Auf die etwas verunglückte Vorstellung von Ibsens „Komödie der Liebe“, mit welcher das neue Theater eröffnet worden war, folgte die im ganzen wohlgelungene Aufführung des vieraktigen Schauspiels „An des Reiches Pforten“ von Knut Hamsun, in der vortrefflichen Übersetzung von Marie Herzfeld. Das Stück enthält manche Schönheiten, wie nicht anders zu erwarten ist von dem norwegischen Dichter, der den furchtbaren und unvergeßlichen Roman „Hunger“ geschrieben hat. Und wenn „An des Reiches Pforten“ nicht in vier Akte auseinandergezogen wäre, deren endlose Länge schließlich selbst den besten Willen ermüdet, — wenn die Handlung nicht gar so langsam fortschliche im eintönigen Einerlei der Situationen, — wenn der Dichter nicht eine Fülle von kleinen und kleinsten Nüancen ausgebreitet hätte, statt mit ein paar starken Strichen das Wesentliche hervorzuheben, — wenn

---

*) Man weiß, wie das Experiment geendet hat. Die „Sezessionsbühne“ hatte bald mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Da erschien als Retter in der Not Herr von Wolzogen. Die Entwickelungslinie der Kunst verläuft manchmal recht überraschend. Der „Sezessionismus“ auf dem Theater endete mit dem Überbrettl. Und wenn die sezessionistischen Bühnenleiter auch anfangs nicht recht zu wissen schienen, was sie wollten, so gelangten sie immerhin zu einem Resultat, wobei freilich noch zweifelhaft bleibt, ob sie wußten, daß sie gerade dieses Resultat gewollt hatten. Jedenfalls war der Weg nach neuen künstlerischen Zielen, den sie gesucht hatten, gefunden. Er führte von Maeterlinck und Ibsen zu dem liebenswürdigen Baron im braunen Biedermeier-Frack mit den blanken Knöpfen. Und die neue, die „sezessionistische“ Kunst, — das war das Lied vom lustigen Ehemann, der mit seiner Frau tanzt, und von der vorüberziehenden Regimentsmusik. „Und dann die kleinen Mädchen.“ Jetzt weiß man wenigstens, was „Sezession“ ist.

das alles gekürzt, gerafft, in die entscheidenden Scenen zusammengefaßt wäre, — mit einem Worte: wenn Knut Hamsun kein Romancier wäre, sondern ein Dramatiker, so wäre „An des Reiches Pforten“ wohl ein gutes Drama geworden. Das ist ein von der „Sezessionsbühne“ selbst gelieferter Beweis für die Unabänderlichkeit und Unerbittlichkeit der Gesetze des Theaters: wer nicht dramatisch schreibt, wird nicht dramatisch wirken.

Hamsuns Bühnentechnik ist kindlich, obwohl sein Stück starke Scenen besitzt. Im zweiten Akt sind zwei Gruppen von Personen auf der Bühne; und nun kommt bald die eine Gruppe mit ihren Gesprächen zum Wort, bald die andere. Das wechselt in genau abgemessenen Zwischenräumen: jetzt die Gruppe im Vordergrund, jetzt die im Hintergrund, — eins zwei, eins zwei. Zum Zweck der Bewerkstelligung der Abgänge steht eine Lampe auf dem Tisch. Wer von der Scene fort muß, bekommt die Aufgabe, sie zu füllen. „Ist meine Lampe schon gefüllt?“ Oder: „Ich werde deine Lampe füllen.“ Und so fort, mit Variationen. Es ist von allen Dramen dasjenige mit dem größten Petroleumverbrauch.

Hamsun hat Ibsens letzte Dramen wohl studiert, in denen ein Dampfschiff manchmal ein Dampfschiff und dann wieder das menschliche Leben bedeutet. Hamsun ist darum auch seinerseits beflissen, Symbole anzubringen. Einmal wird ein sehr bedeutungsvoller Vogel an die Wand gehängt, — ein Vogel, der innerlich voll Stroh ist und doch die Schwingen ausbreitet, als könnte er fliegen. Es ist vortrefflich, daß es einen solchen Vogel in dem Stücke gibt. Bedauerlich ist nur, daß er nicht ungezwungen genug zur Erscheinung kommt. Hamsun bringt allein um dieses Vogels und des damit verbundenen Vergleiches wegen eine neue Person in das Drama hinein. Wenn Hamsun symbolisch werden will, läßt er einen Vogelausstopfer auftreten — bitte: einen Vogelausstopfer!

„An des Reiches Pforten.“ Der Titel ist dunkel und wird auch nirgends in dem Stück erklärt. Das Drama handelt, wie die meisten Werke Hamsuns, von der Tragödie der geistigen Arbeit, und der Titel ist vielleicht so zu verstehen: Wer geistig arbeitet, muß entsagen; er steht an des Reiches, des Reiches der Glückseligkeit Pforten, aber er darf nicht eintreten. Soll man sich selbst treu bleiben? fragt Hamsun in seinem Drama; und die Antwort lautet selbstverständlich: Man soll sich selbst treu bleiben und entsagen.

Der Kandidat Ivar Kareno hat ein bedeutendes Werk geschrieben. Wir kennen es nicht; aber Hamsun kennt es; und da er es als bedeutend erklärt, müssen wir ihm das schon glauben. Es richtet sich gegen die in Staat und Gesellschaft herrschenden Meinungen, und in Norwegen herrscht bekanntlich der Liberalismus. Das antiliberale Staatsideal, das dem Kareno vorschwebt, ist in Deutschland so ziemlich verwirklicht; die Folge würde sein,

daß Kareno, wenn er in Deutschland lebte, sein Werk gegen den Absolutismus, gegen Junker und Pfaffen richten würde. Man bekämpft die Meinungen. Aber die Meinungen sind nicht schuld, sondern die Menschen. Fast alle politischen Systeme sind gut; schlecht werden sie erst, wenn sie zur Herrschaft gelangt sind. Die Meinungen können nämlich nur durch die Menschen herrschen, und das ist das Fatale bei der Sache. Darum sagen beispielsweise die alten französischen Republikaner: Am schönsten war die Republik — unter dem Kaiserreich.

Im letzten Akt erst erfahren wir Näheres über Karenos politische Anschauungen und den Inhalt seiner Schrift. Es geht gegen den Liberalismus, wie er aus England kommt. „Dieser Liberalismus, der das alte unnatürliche Falsum wieder eingeführt hat, daß die zwei Ellen hohe Menge ihre drei Ellen hohen Anführer selbst wählen soll.“ Und nachdem Kareno den Liberalismus in Trümmer geschlagen hat, hat er „auf all diesen Ruinen ein Gebäude aufgeführt, ein stolzes Schloß“. „Ich glaube an den geborenen Herrn, den Despoten von Natur aus, den Befehlshaber, an ihn, der nicht gewählt wird, sondern der sich selbst zum Anführer aufwirft über die Horden dieser Erde. Ich glaube und hoffe nur eines, und das ist die Wiederkunft des großen Terroristen, der Menschenquintessenz, des Cäsar.“

Das könnten eigenartige Gedanken sein, wenn sie nicht vor Kareno schon Nietzsche gedacht hätte. Und dann, der große Terrorist! Ja, wenn Knut Hamsun der große Terrorist sein könnte, oder ich, oder Kareno — meinetwegen! Aber daß wir alle mit all unserem reichen Leben nur die Vorbereitung für einen anderen sein sollen, — daß wir alle nur Menscheneſſenz sein sollen, ein Brei in der großen Retorte der Natur, aus dem als Quintessenz schließlich der Cäsar herausgekocht wird, — wer möchte sich damit zufrieden geben? Es ist ein gar unklares Ziel, das jetzt der Welt gesteckt worden ist: Größe hervorzubringen. Wer ist groß? Die Cäsaren waren nicht die besten Männer ihrer Zeit, sondern die ehrgeizigsten, die schlauesten, die brutalsten und die erfolgreichsten. Jeder hat ein Meer von Unheil über die Welt gebracht. Und wer ist größer: Napoleon, der mit dem Blut von Hunderttausenden befleckt ist, oder Perikles, der kein Cäsar war und der in seiner Todesstunde sagte, es sei der Stolz seines Lebens, daß durch seine Schuld nie jemand habe Trauerkleider anlegen müssen? Perikles aber war ein liberaler Staatsmann. Größe? Was geht uns die Größe an? Wir wollen leben und, wenn es geht, ein wenig glücklich sein. Glück, Glück, Glück — das ist das Ziel. Laßt doch die Größe aus dem Spiel! Wert hat nur, was beglückt. Und darum ist es nicht die Größe, die der Welt aufhelfen kann, sondern die Güte.

Immerhin kann der Kandidat Ivar Kareno ein bedeutendes Werk geschrieben haben; und sicher ist, daß es den herrschenden

Anschauungen widerspricht. Nichts und niemand ist darin geschont. Ein absolut rücksichtsloses Buch. Es wird einen gehörigen Spektakel machen, wenn es erscheint. Doch der Professor Gylling, der auf der Universität die staatlich genehmigten Weisheitslehren vorträgt, kommt zu Kareno, setzt sich an dessen Gartentisch und sucht ihn zur Raison zu bringen. „Was nützt es anzugreifen?“ sagt der Professor. „Die Angegriffenen stehen fest, und der Angreifer schadet nur sich selbst. Auch sollte die Jugend eine gewisse Grenze nicht überschreiten.“ — „Ich meinte, wenn man so was nicht in der Jugend sagte, so werde es niemals gesagt,“ erwidert Kareno. — „So bleibt es eben einfach ungesagt,“ gibt der Professor zurück. „Oder glauben Sie wirklich, daß die Menschheit herumging und nach Ihrer letzten Abhandlung seufzte?“

Mit einem Worte: Kareno soll nicht etwa seine Überzeugung verleugnen — wer möchte das verlangen? — sondern seine Abhandlung nur ein wenig revidieren. Und wenn er revidiert, so gibt es ein Stipendium, das Doktorat, eine akademische Lehrstelle und vor allen Dingen einen Verleger, der einen Vorschuß bewilligt. Der Vorschuß ist das Wichtigste, denn das Geld im Hause geht auf die Neige. Kareno und seine Frau wissen nicht, wovon sie morgen ihren Unterhalt bestreiten werden. Täglich kann der Vogt kommen und die Pfändung vornehmen. Kareno holt sein Manuskript hervor. Er geht die Anschauungen durch, die er in der Abhandlung ausgesprochen. Nicht e i n e kann er ändern. Er denkt es sich, so wie es dort steht. Oder soll er vielleicht das Gegenteil schreiben von dem, was er denkt? Nein, nein — er kann nicht revidieren!

Der junge Doktor Jerven, Karenos Freund, hat denselben Kampf gekämpft, aber schließlich ist er unterlegen. Um seine Braut heiraten zu können, brauchte er ein Stipendium; und so hat er „revidiert“. Im zweiten Akt kommt er zu Kareno mit seiner Braut und dem Journalisten Bondesen und bringt seine Doktor-Dissertation. Dann holt er Geld aus seiner Brieftasche und nötigt den Freund, anzunehmen, was er braucht. Kareno ahnt noch nichts von Jervens Abfall und ist beglückt. So ein guter und edler Mensch! Nur ist er so blaß und schwatzt so krauses Zeug durcheinander. Und da läßt er gar die Theetasse aus der Hand fallen. „Aber Jerven, was ist dir denn?“

Prachtvoll ist Jerven in seiner Verstörtheit geschildert, und beklemmend wirken seine wirren Reden: „Mensch sollte man nicht sein, nein, sondern Gegenstand, Ding. Wenn ein Mann mich auf der Straße anhielte und nach dem Wege fragte, wollte ich antworten können: „Ich weiß nicht — doch frag' eine andere Gaslaterne.“ . . . Jedenfalls aber will ich das Denken aufgeben. He, da soll man in diesem verdammten Lande Japhets leben und noch obendrein für die anderen Gedanken denken. Was sollen die Leute mit Gedanken, sag' mir? Können sie nicht ohnehin schon Kartoffeln

bauen und Stücke schreiben? Es ist nichts von irgend einem zu erhoffen. Sieh dich nur um in der Gemeinde. Hier gibt's zwei Millionen Menschen, die Ole heißen."

In der Nacht liest Kareno Jervens Dissertation, und empört über den Verrat schickt er ihm am nächsten Morgen, mit einem vernichtenden Briefe, das geliehene Geld zurück. Er will an dem Sündenlohn keinen Teil haben. Und nun folgt wieder eine ergreifende Scene: Jerven, von dem sich seine Braut losgesagt hat, nachdem sie Karenos Brief gelesen, kommt zu Kareno und fleht ihn an, das Geld zu nehmen und ihn nicht verächtlich wegzustoßen. „Ich habe eine andere Meinung bekannt; aber in meinem Innern stehe ich fest auf dem alten Standpunkt." Kareno weist ihn scharf und höhnisch von sich. „Gut," sagt Jerven, „ich gehe. Aber du sollst von mir hören. Schreibe deine Abhandlungen, gib dein großes Buch heraus; ich werde auf einmal deinen Namen klanglos schlagen. So oft du deinen Kopf hervorsteckst, Kareno, werde ich ihn wieder untertauchen. Dein ganzes Leben lang werde ich hinter dir sein und dich niederhalten!"

Jerven ist ein meisterhaft gezeichneter Charakter. Und voll und lebendig gestaltet ist noch eine andere Figur, Karenos Frau, sein „Bauernmädel", die des Mannes Schaffen und Streben nicht begreift, die mit derben Sinnen die geistige Arbeit wie eine Unnatur empfindet und sich nach des Lebens Fülle sehnt, die es am Ende müde wird, zu hungern und zu darben, wo man doch bloß den Leuten ein wenig entgegenzukommen brauchte, um sich satt zu essen, und die mit dem dicken Journalisten Bondesen durchgeht, welcher die schönsten Cravatten in der Stadt trägt und die bestgebügelten Beinkleider. Kareno bleibt allein, ohne Frau, ohne Geld, in bitterster Not. Der Vogt kommt, um ihn zu pfänden. Kareno aber sitzt über seinem Manuskripte, unentwegt.

In einer Beziehung hat Knut Hamsun sich die Lösung seiner Aufgabe etwas leicht gemacht. Sein Stück endet sehr moralisch; und wenn auch der Gute nicht gerade belohnt wird, so wird der Böse doch bestraft. Jerven verliert durch seinen Abfall Glück und Braut. Ob in Wirklichkeit auch die Braut den jungen Doktor der Philosophie verlassen würde, der sichere Aussicht auf ein gutes Einkommen und eine rasche Karriere hat? Das Bittere ist ja eben, daß die verleugneten Überzeugungen ganz und gar nicht ins Unglück stürzen.

In der Welt, in der wir leben, würde das Stück anders enden. Jerven bleibt der Bräutigam des Mädchens, das er liebt, und wird in nicht allzu langer Zeit Professor. Und dessen sicher, kommt er zu Kareno, in dessen verödetes Haus, aus dem der Vogt eben das letzte entbehrliche Möbelstück hat wegschaffen lassen, und sagt: „Gut, ich bin von der Idee abgefallen. Aber was willst du? Es ging nicht anders. Schmach über die, die mich dazu gezwungen haben! Ich jedoch bin jung und will leben. Du,

mein Freund, bist jahrelang treu und standhaft gewesen. Du hast gedarbt und gehungert. Das kannst du halten, wie du willst. Aber gedarbt und gehungert hat auch dein Weib. Sie hat nach Liebe verlangt, während du über deinen Büchern saßest. An deiner Seite hat sie die Blüte ihrer Jugend verloren. Und du bist der Idee treu geblieben. Ja, hast du dir nicht auch einmal die Frage vorgelegt, ob du denn das Recht hattest, der Idee treu zu bleiben? Ob du das Recht hattest, der Idee, dieser Blase in deinem Gehirn, diesem Schemen, diesem Nichts, dein Leben und, was noch schlimmer ist, ein anderes Leben aufzuopfern? Dein Weib ist von dir gegangen; sie mußte es tun, es war für sie die Rettung. Jetzt bist du allein. Doch die Idee ist bei dir. Eine vortreffliche Gesellschaft! Du wirst hungern. Glaubst du, die Idee wird dir zu essen geben? Du wirst Sehnsucht haben nach weichen Armen und einem süßen Mund. Glaubst du, die Idee wird dich küssen? Du wirst in Einsamkeit verzweifeln. Glaubst du, die Idee wird sich zu dir setzen, damit ihr zu Zweien seid? Wenn du doch ahntest, Freund, wie leer, wie starrend öde das Dasein bleibt, das nur auf geistige Dinge gestellt ist! Denn die geistigen Dinge leben nicht, und nur das Lebendige befriedigt. . . . Und die Genugtuung über die erfüllte Pflicht? sagst du. Haha, das ist eine der dümmsten Lügen. Wenn die Pflichterfüllung nur die mindeste wirkliche Genugtuung gewährte, so würden nicht unablässig Pflichten verletzt werden. Und dann: was ist die Pflicht? Wer weiß jemals genau, ob er Recht getan hat? Vielleicht wäre es richtiger gewesen, das Entgegengesetzte zu tun. Es gibt Pflichten nach allen Richtungen. Ich sage: die erste Pflicht ist, zu leben. Und das Ende wird sein, daß du es bitterlich bereuen wirst, nicht gelebt zu haben.“

„Der Tod des Tintagiles.“

Von **Maurice Maeterlinck.**

„Die Macht der Finsternis.“

Von **Leo Tolstoi.**

Die „Sezessionsbühne“ führte Maeterlincks Drama (soll man Drama sagen?) „Der Tod des Tintagiles“ auf. Der kleine Prinz Tintagiles wird von seiner Schwester Ygraine nach dem Schlosse geführt, in dem die furchtbare Königin haust, welche kein Menschenauge zu sehen bekommt. Auf ihrer Wanderung sind Tintagiles und Ygraine zur Höhe des Berges gelangt, wo, vom blauen Lichte beschienen, die hohen Pappeln stehen. Unten im Tale liegt das unheimliche Schloß. Der Sturm heult, und Tintagiles hat Furcht. Die Schwester sucht das weinende Kind zu trösten. Jedoch es ist ausgemacht, daß unten im Schlosse das Verderben lauert. Der Zuschauer fragt sich: Wenn Tintagiles und Schwester Ygraine solche Angst vor dem Schlosse haben, warum gehen sie hinein? Warum bleiben sie nicht lieber auf der bläulich erleuchteten Höhe des Berges?

Aber der schwarze Vorhang rauscht zusammen, und da er sich wieder auftut, sind Tintagiles und Schwester Ygraine im Schlosse. Dazu noch Schwester Bellangère und der Greis Aglovale. Die Situation ist so düster als möglich. Es besteht kaum ein Zweifel, daß die alte Königin versuchen wird, Tintagiles in der Nacht zu töten. Die Schwestern jedoch werden ihn verteidigen; selbst der Alte zieht sein Schwert (nicht ohne einige Mühe) aus der Scheide und legt es auf seine Kniee. Draußen gehen Türen, und Schritte schlurfen durch die Gänge. Sie kommen! Der Greis

---

Erstaufführung in der „Sezessionsbühne“ am 12. November 1900.
Wiederaufnahme im „Deutschen Theater“ am 3. November 1900.

sticht mit seinem Schwerte zur Tür hinaus, aber er trifft niemanden, aus dem einfachen Grunde (nicht alle Gründe sind in diesem Drama so einfach), weil niemand da ist. Die Schwestern erklären jetzt, daß in dieser Nacht nichts mehr geschehen wird. Der Zuschauer fragt sich, woher sie das wissen? Die Frauen legen sich zum Schlummer nieder und halten Tintagiles dabei mit ihren Armen umschlossen. Der Zuschauer fragt sich, ob man gut daran tut, zu schlafen, wenn man ein Kind gegen eine mörderische Königin zu schützen hat, die nebenan wohnt?

Es dauert auch nicht lange, so erscheinen, Hand in Hand, die drei Dienerinnen der Königin, in graue Gewänder gehüllt, von grauen Schleiern umwallt. Sie dringen in das Schlafgemach ein, lösen Tintagiles aus der Umschlingung der Schwestern und führen ihn fort. Der Zuschauer fragt sich: Warum gibt Tintagiles, der sonst unablässig weint und greint, gerade jetzt keinen Laut von sich? Schwester Ygraine wacht auf und irrt verzweifelt über die Treppen und durch die Gänge, bis sie endlich vor einer eisernen Tür anlangt. Hinter dieser Tür hört sie Tintagiles' Stimme. „Schwester Ygraine!“ ruft das Kind. Doch die Schwester schlägt sich vergebens die Hände blutig und kratzt sich die Nägel wund an der eisernen Tür. „Tintagiles!“ schreit sie jammernd. Tintagiles gibt keine Antwort mehr. Die alte Königin ist gekommen und hat ihn ermordet, hinter der eisernen Tür.

Das Drama ist zu Ende, und der Zuschauer fragt sich, welches Vergnügen denn diese alte Königin dabei findet, diesen armen kleinen Prinzen hinter dieser eisernen Pforte umzubringen? Nein, sagt die Maeterlinck-Gemeinde, so muß man es nicht nehmen, der ganze Vorgang ist symbolisch. Den Gläubigen des Sezessionismus kam Fritz Mauthner diesmal zu Hilfe, indem er das Symbol erklärte: Das Drama, schrieb der Kritiker des „Berliner Tageblatt“, will zeigen, wie machtlos wir sind, wenn der Tod sich entschlossen hat, uns ein geliebtes Kind zu rauben. Dann stehen wir alle vor der eisernen Tür des Verhängnisses und schlagen uns vergebens die Hände blutig. Der Greis, der mit zitternder Hand ein nutzloses Schwert führt, ist vielleicht der Arzt, die Königin jedoch, die furchtbare, die ungenannte Königin, kann sicherlich nur den einen Herrschernamen tragen: La mort.

Die Deutung ist geistreich und einleuchtend. Wenn das Drama ein Symbol enthält, so hat das Symbol aller Wahrscheinlichkeit nach keinen andern Sinn als diesen. Allein das mag so fein erdacht, so zart empfunden als nur möglich sein: es ist kein Theaterstück. Wo kommen wir hin, wenn wir jetzt auf einmal Personen und Handlung des Dramas symbolisch nehmen sollen? Das bedeutet: das Drama, das sich da vor unseren Augen abrollt, ist nicht das eigentliche. Das eigentliche Drama spielt in weiter geistiger Ferne. Wir müssen nicht nur auf die Bühne sehen, sondern zugleich über die Bühne hinaus. Die Moral jenseits von

Gut und Böse erhält ein Seitenstück in der Dramatik jenseits des Theaters. Und das geht nicht, geht wirklich nicht. Es muß immer wieder gesagt werden: das Theater kann nicht über das Theater hinaus. Es gibt im Theater nur unmittelbare Wirkungen von der Bühne in den Zuschauerraum. Was nicht unmittelbar wirkt, wirkt überhaupt nicht. Die Bühne ist kein Mittel zum Zweck, sondern der Zweck selber. Die Bühne kann kein Gleichnis sein, weil sie das Leben vorstellt; und das Leben ist immer definitiv und niemals ein Gleichnis. Die künstliche Nachahmung des Lebens ist der Sinn, der einzige Sinn allen Theaterspieles. Wir sehen nur die Personen, die auf der Bühne sich bewegen; und zu Deutungen, die hinter den Personen außerhalb der Bühne stehen, reicht der Blick nicht mehr, weil es auf der Bühne kein „außerhalb" gibt, weil Welt und Bühne, sobald der Vorhang aufgegangen ist, in eines verschmolzen sind. Nur das, was auf dem Theater wirklich vorgeht, hat dramatische Existenz.

Alfred Kerr leitete mit einem geistvollen Vortrage den Maeterlinck-Abend der „Sezessionsbühne" ein. Er stellte die Aufführung des Maeterlinck'schen Dramas als ein Wagnis hin und hatte den Erfolg, daß das Publikum sich ruhig und respektvoll verhielt, weil es sich sagte, daß es einem Wagnis beiwohnte. Er führte ferner aus, daß die moderne Psychologie ein Ober-Ich und ein Unter-Ich unterscheidet. Maeterlinck sei der Dichter des Unter-Ich. Das ist eine knappe Formel für die Bemühungen, die in fast allen Werken des belgischen Poeten hervortreten, Beziehungen zu dem Dunkeln und Geheimnisvollen anzubahnen, das unbewußt und doch so mächtig in uns lebt. Ob es ihm auch gelingt, für das Unausdrückbare einen Ausdruck zu finden? Er hat sich eine eigene Sprache zurecht gemacht, die doch nicht so naiv ist, wie Kerr in seinem Vortrag behauptete. Eine Sprache, die mit raffinierter Kunst anstrebt, den Eindruck der Naivetät zu erwecken, ist keine naive Sprache. Er löst Stimmungen aus, er verschmäht es auch nicht, wie wir gesehen haben, mit Symbolen zu arbeiten, so daß er manchmal ebenso dunkel wird, wie das Dunkle, das er darstellen will. Das aber bedeutet ein Versagen. Denn alle Kunst ist ein Sichtbarmachen oder jedenfalls ein Fühlbarmachen. Aus dem Nebel sollen Gestalten geformt werden; und wo die Gestalten sich wieder in Nebel auflösen, ist die Kunst zu Ende. Auch der Dichter, mag er noch so sehr nach neuen Wegen suchen, kommt nicht weiter als bis zu der schwarzen Pforte, vor der alle unsere Einsicht halt machen muß.

Darum ist es doch vielleicht wieder zu viel behauptet, wenn man Maeterlinck den Dichter des Unter-Ich nennt. Denn das Unter-Ich hat keine Sprache und kann deshalb keinen Dichter haben. Maeterlinck löst keine Rätsel, und das Ergebnis seiner künstlerischen Bemühungen ist nur auch wieder die Erkenntnis, daß es Rätsel gibt. Seine Dichtung dringt in das Geheimnis

nicht ein, sondern sie schleicht auf eigene Weise um das Geheimnis herum und wird von dessen Schauern durchweht. Auf dem Theater hat das Geheimnis gewiß auch seinen Platz, da es zum Lebeu gehört. Die alten Meister ließen es als Gespenst durch die Menschenschicksale spuken, welche das Drama darstellte. Maeterlinck hat in seinem besten Werke, im „Intrus“, gezeigt, wie der Tod in ein Haus eindringt und wie nur der blinde Großvater ihn kommen sieht. Eine mächtige Wirkung geht von diesem Drama aus, das zwischen dem Tod und den Menschen sich abspielt. Aber ohne die Menschen geht es nicht. Das Drama ist, wie gesagt, die Nachahmung des Lebens, und das Geheimnisvolle, das Unheimliche ist nur dann dramatisch, wenn es auf der Bühne von Menschen erlebt wird. Ein Stück wie „Der Tod des Tintagiles“, in welchem das Unheimliche allein auftritt, ist, im Theater wenigstens, eine Absurdität. Und der Geist von Hamlets Vater ist eine viel wirksamere und viel lebenswahrere Figur als Tintagiles und alle seine Schwestern.

Unter anderm brachte Alfred Kerrs Vortrag eine kleine Bosheit gegen Brahm, den Direktor des Deutschen Theaters. „Die Leiter der „Freien Bühne“, für die wir als Studenten geschwärmt,“ sagte der Redner, „haben nicht mehr den Ehrgeiz, auf neuen Wegen voranzugehen. Sie zogen mit gesenktem Blick in das Philisterland zurück. Brahm hat sich ähnlich entwickelt wie einer unserer Staatsmänner (Miquel). Er war früher ein Anarchist und ist jetzt ein guter Finanzminister.“

Es ist wahr, das Deutsche Theater lebt von den Zinsen des literarischen Kapitals, das die Bewegung der letzten zehn oder fünfzehn Jahre angesammelt hat. Ibsen, Hauptmann, Hartleben werden aufgeführt, und dann wieder Hartleben, Hauptmann, Ibsen. Der Bestand wird nicht vergrößert, neue Namen (mit einziger Ausnahme von Dreyer) sind in der letzten Zeit nicht hinzugekommen. Wenn man nach dem Repertoire des Deutschen Theaters schließen will, ist, seitdem Otto Erich Hartleben erstanden, der poetische Genius in Deutschland wieder entschlummert; unsere Generation hat keinen Dichter mehr zu erhoffen.

Die große Literaturbewegung des letzten Jahrzehnts hat das Resultat aller solcher Bewegungen gehabt: die Kämpfer von ehedem sind glückliche Besitzer geworden. Sie bilden heute eine festgeschlossene und mächtige Gruppe, welche die Herrschaft über die Bühnen ausübt und welche ihre eigenen Theaterdirektoren, ihre eigenen Kritiker hat. Die Universität sogar hat ihren Segen über Gerhart Hauptmann ausgesprochen. Die durchaus maßgeberde Germanistik hat, allerdings ein wenig spät, seine und seiner Mitstrebenden Werke mit dem offiziellen Stempel versehen und für Literatur erklärt. Jetzt gehören diese Werke zur Bildung. Mit einem Worte, der Sieg ist erfochten. Diejenigen, die inzwischen nachgewachsen sind, werden ihren Platz den Siegern von heute

abringen müssen. Es wird ohne einiges Rütteln und Schütteln nicht abgehen. Die Neuen werden mit Ungestüm Einlaß begehren; schon jetzt scheint es hie und da, als höre man ihr Pochen an der Tür. Sie mögen sich trösten, die Neuen. Sobald sie erst durchgedrungen sein werden, sobald ihr Erfolg zweifellos feststehen wird, wird die (durchaus maßgebende) Germanistik allmählich auch auf sie aufmerksam werden und wird ihnen eine wissenschaftliche Beglaubigung darüber ausstellen, daß sie Dichter, wirkliche „literarische" Dichter sind.

Tolstois Drama „Die Macht der Finsternis", welches das Deutsche Theater in seinen Spielplan wieder aufgenommen hat, gehört auch zum alten naturalistischen Bestande, und man hat nicht weit zu suchen gebraucht, um es zu finden. Immerhin war es eine schöne künstlerische Tat des Deutschen Theaters, daß es dem Drama eine so wirkungsvolle Inscenierung und eine so unvergleichliche Darstellung (mit Ausnahme der Frauenrollen) gegeben hat.

Die öffentliche Aufführung ist jahrelang verboten gewesen, da die Polizei, die in Berlin ebensowohl die Taschendiebe und die Zuhälter, wie die Bühnendichter beaufsichtigt, dieses Werk, in dem so rein, wie in keinem andern, die Moral sich ausdrückt, für unmoralisch gehalten hat. Ein Stück, das den Zweck hat, zu zeigen, wie die böse Tat zur Vernichtung des Täters führt, ist unmoralisch. Ein Stück, das sich zur Aufgabe gesetzt hat, die göttlichen Gebote „Du sollst nicht ehebrechen!" und „Du sollst nicht töten!" in furchtbaren, unvergeßlichen Bildern den Herzen einzuprägen, ist unmoralisch. Ein Stück des größten und frömmsten Sittlichkeitslehrers unserer Zeit ist unmoralisch. Warum? Weil Verbrechen in dem Drama begangen werden, hat offenbar die Polizei gemeint. Aber gerade das ist ja das Moralische, indem die Verbrechen begangen werden, damit es sich offenbare, daß ihnen unabwendbar die Sühne folgt. Man muß das Verbrechen darstellen, wenn man die Sühne darstellen will. Diese liebe, gute Polizei weiß nichts davon, daß die Tugend besteht aus dem alleinigen Grunde, weil das Laster existiert, und daß die Moral zur Voraussetzung die Unmoral hat. Aber angesichts solcher Aufführungsverbote begreift man, daß der Goethebund auf seinem Verbandstage zu Weimar die Zensur für „eine unwürdige Bevormundung des deutschen Volkes" erklärt hat.

Tolstoi ist Moralist, und seine Bühnenwerke und Romane, namentlich die aus der letzten Schaffensperiode, sind ihm nur Mittel zu moralischen Zwecken. Nun ist „Die Macht der Finsternis" ohne jeden Zweifel ein gewaltiges Drama. So wäre denn die Doktrin „l'art pour l'art" widerlegt? So wäre es erwiesen, daß die Kunst der Moral dienen kann und soll, wie die Schulmeister unablässig predigen, die nichts von der Kunst verstehen (und von der Moral auch nichts)? Nein, nein, es bleibt beim

alten: Die Kunst hat nur künstlerische Zwecke. L'art pour l'art! „Die Macht der Finsternis“ ist ein bewunderswürdiges Bühnenwerk, nicht weil Tolstoi ein Moralist, sondern weil er ein großer Dichter ist. Es ergreift nicht durch seine sittlichen Tendenzen, sondern durch seine echt dramatischen Auftritte, durch seine Gestalten, die so einfach und doch so meisterlich gezeichnet sind und die alle, die furchtbaren wie die rührenden, leben mit einer wahren Fülle des Lebens. Tolstoi erklärt die Kunst für schädlich, für sündhaft und bleibt dabei, im Gegensatz zu sich selbst, Künstler in allem, was er schreibt. Durch seine Kunst zunächst, nicht durch seine Ethik hat er sich die beherrschende Stellung erworben, die er in unserer Zeit besitzt. Er hat es verstanden, Ideen, über die mancher den Kopf schüttelt, in Werken auszudrücken, die jeder bewundert.

Seinen letzten Roman „Auferstehung“ muß man lesen, obwohl man nicht begreift, warum Nechludow durchaus die Maslowa heiraten will, warum er seine Güter seinen Bauern schenkt, die sie gar nicht haben wollen, und sich durch Verzicht auf seinen Reichtum des sichersten Mittels beraubt, Gutes zu tun; aber man muß das Buch lesen, weil man darin Schilderungen von Gerichtssitzungen, Gefängnissen, Verbanntentransporten, Petersburger Salons findet, die es nirgends wieder gibt. Der alte Akim in der „Macht der Finsternis“, durch dessen Mund Tolstoi selber redet, faßt das Leben auch wohl gar zu simpel auf. Aber wer möchte sich nicht ehrfurchtsvoll und tief ergriffen vor dem graubärtigen Greise beugen, wenn er den bitterlich schluchzenden Sohn, der seine Sünden vor der ganzen Gemeinde gebeichtet hat, an die Brust drückt und ihn mit seiner kindlich stammelnden Sprache Gottes Vergebung erhoffen läßt! „Also . . . nämlich . . . Gott!“

„Die Macht der Finsternis“ beweist nichts für den Lehrsatz der Pedanten, daß die Bühne eine moralische Anstalt sein soll. Das Drama beweist nur, daß ein genialer Bühnendichter sich sogar erlauben darf, ein moralisches Stück zu schreiben, eiu Stück also, welches wirkt, nicht weil, sondern obwohl es moralisch ist.

Aber eigentlich ist es auch wieder pedantisch, so zu unterscheiden. Alle Klassifikationen sind vom Übel. In eines Menschen Seele kann man keine Linien ziehen. Bei Tolstoi sind der Dichter und der Ethiker so verschmolzen, daß man sie kaum zu trennen vermag. Und wenn man ehrlich mit sich selbst ist, so muß man sich eingestehen, daß „Die Macht der Finsterniß“ doch auch eine moralische Wirkung übt.

Gewiß, wir haben heutzutage eifrig die Kritik angewendet, wir haben alle Werte umgewertet, wir sind „amoralisch“. Keiner weiß mehr so recht, was gut und was böse ist. Keiner weiß es — und es fühlt's doch ein jeder. Noch mehr: Jeder fühlt es in der alten Weise. Die alten Instinkte, die von der modernen Kritik hundertmal vernichtet worden sind, leben ruhig weiter in der Tiefe

des Herzens. Und allem wissenschaftlichen Raisonnement gegenüber erweisen sie ihr Daseinsrecht durch den einzigen, jedoch sehr ausschlaggebenden Grund, daß sie eben da sind.

In diese Tiefe des Herzens greift Tolstois Drama. Was braucht man da lange „gut“ und „böse“ zu definieren? Seht euch den Vater Akim an, wie er da steht, das alte Haupt vom Morgenlicht beschienen, und den reuigen Sünder tröstet! Da zeigen sich das Gute und das Böse in leiblicher Gestalt. Das Gute siegt und das Böse wird zuschanden. Wie viel beruhigendes und Befreiendes doch von dieser alten Sittenregel ausgeht, die man uns in unserer Kinderzeit gelehrt hat! Und wie merkwürdig es doch ist, wenn wir uns dabei überraschen, daß wir, alte Skeptiker, die wir sind, im Grunde unserer Seele immer noch an diese Lehre aus der Kinderstube glauben!

„Der Herr von Abadessa."

Von **Felix Dörmann.**

„Der Herr von Abadessa," das „Abenteurerstück" von Felix Dörmann, fand bei seiner Erstaufführung im Königlichen Schauspielhause keine sehr freundliche Aufnahme. Dem Berliner Publikum mißfiel das „Abenteurerstück", und man kann dem Berliner Publikum nicht unrecht geben. Dieses Stück macht mit kindlicher Unbeholfenheit den Versuch, Ideen, gegen die sich sehr viel einwenden läßt, zum dramatischen Leben zu erwecken. Der Versuch ist mißlungen, und einen gewissen Wert hat in dem Drama allein die Sprache, welche sich in Versen bewegt, die zwar tiefe Gedanken nirgends offenbaren, die aber manch hübschen Einfall in hübscher Wendung bringen und immer wohllautend dahinfließen.

Felix Dörmanns Drama ist geschrieben, um die Kraft zu verherrlichen. So spricht der alte Jutromir zu dem Abenteurer Valentino:

Ich seh' ein schwaches, sinkendes Geschlecht,
Das feig am Boden kriecht und nie sich hebt
Zu freiem Wollen und zu kühner Tat.
Du aber bist die Kraft, die schäumend quillt:
Ich traue dir und deinem heißen Sinn
Und deiner Wildheit, die nicht schont und zaudert
Und alles Kranke zürnend niedertritt . . .
Aus Rauch und Trümmern einer alten Welt,
Die sterbend unter dir zusammenfiel,
Soll sich ein herrliches Geschlecht erheben,
Das lebensglühend seine Kraft genießt
Und seinen Anfang nimmt aus deinem Blut.
Die Welt will ihren Herrn — du bist erkoren,
Dein Recht ist deine Kraft.

Nach diesen Versen des alten Jutromir begreift man, womit der Greis in dem Turme, in dem er lebt, seine Zeit ausfüllt: Er liest Nietzsche. Und gläubig spricht er dessen Lehre nach: Der Starke ist das Heil der Welt. In dem Drama schlägt dem alten Jutromir der Versuch, Nietzsches Philosophie in die Praxis zu übertragen, recht übel aus. Valentino, der starke Abenteurer, haut

---

Erstaufführung im Königlichen Schauspielhause am 15. Februar 1902.

den Enkel Jutromirs nieder, nachdem er ihm die Braut geraubt hat. Er wird dann wieder von der Braut totgestochen, da er sie verlassen will. Es endet alles mit Mord und Feuer. Denn das Mädchen steckt zum Schluß auch noch Jutromirs altes Kastell an, in dessen Flammen sie von dem sterbenden Valentino geschleppt wird. Aussicht auf Nachkommenschaft wäre an und für sich vorhanden; da aber das Mädchen in dem Kastell verbrennt, so wird auch die Hoffnung zunichte auf das neue „herrliche Geschlecht, das lebensglühend seine Kraft genießt".

So sieht in dem Drama das Heil aus, das der Starke über die Welt bringt. Die Theorien, zu deren Ruhme das Stück verfaßt ist, werden durch die dramatischen Vorgänge in einer beinahe komischen Weise ad absurdum geführt. Man sieht „die Kraft, die schäumend quillt", am Werke, und es zeigt sich, daß sie nichts anderes ist, als Brutalität; und als ein roher Bursche von gemeingefährlicher Gewalttätigkeit stellt Valentino, der Übermensch, sich dar.

Nach der Auffassung, die in dem Drama zum Ausdruck kommt, brauchen aber auch wir solch einen Übermenschen. Denn von unserer Zeit spricht der alte Jutromir, wenn er sich gleich noch so sehr anstellt, als lebe er um das Jahr 1000 in Dalmatien. Wir brauchen einen Valentino. Das ist das Einzige, was zu unserem Glücke bisher noch gefehlt hat. Und das wird für unsere Welt die Apotheose sein: ein Despot, der sie unter seinem Stiefel zertritt. Zwar lehrt die Geschichte, daß jedes Volk, wenn das Schicksal ihm beschieden hat, in die Gewalt eines Valentino zu kommen, genau so schlimme Erfahrungen gemacht hat, wie im Drama die Leute von Abadessa, und daß jedesmal, wenn einer der von Nietzsche und seinen Jüngern so sehr verehrten Herrenmenschen über die Erde gewandelt ist, Ströme von Blut und Tränen seinen Weg bezeichnet haben. Zwar lehrt die tägliche Erfahrung, daß lediglich die von Nietzsche und seinen Jüngern so sehr verachteten „Sklaveninstinkte" und „Sklavengefühle", daß allein Liebe, Güte, Mitleid das Leben lebenswert machen. Das tut nichts. Die Welt will ihren Herrn, sagt der alte Jutromir; wer sich kräftig genug fühlt, der greife nur zu; sein Recht ist seine Kraft.

Der alte Jutromir täuscht sich. Die Welt will keinen Herrn und braucht keinen. Sie will keinen Herrn, keinen Überwältiger, dessen Recht seine Kraft ist; und je mehr die Welt fortschreitet, umsomehr Schutz findet das Recht vor der Gewalt, umsomehr wird die Gewalt dem Rechte unterworfen. Die Welt will und braucht keinen Herrn, weil sie das Glauben und das Gehorchen längst verlernt hat. Sie braucht niemanden, der sie gängelt. Sie hat angefangen, selbst gehen zu lernen, und lernt es täglich besser.

Aber, meint der alte Jutromir, der Übermensch muß doch kommen, um das neue, herrliche Geschlecht einzuleiten, indem näm-

lich das gegenwärtige Geschlecht ein schwaches und sinkendes ist, das feig am Boden kriecht. Wieder handelt es sich nicht um das dalmatinische Geschlecht aus dem Jahre 1000, sondern wir sind gemeint, wir Heutigen. Der alte Jutromir, der nicht nur Nietzsche, sondern auch Felix Dörmanns „Neurotica“ gelesen hat, verkündet die Dekadenz unserer Generation. Wir sind schwach, wir sinken, wir kriechen am Boden.

Es ist peinlich, von einem alten Dalmatiner das alles erfahren zu müssen, der eigens zu diesem Zweck aus einem Turm hervorkommt. Wer hätte das geglaubt?! Wir sind ein schwaches Geschlecht — und doch, wenn man betrachtet, was alles unsere Generation erdacht und geschaffen hat, so ist es sicher, daß sie zum mindesten so stark ist, wie nur je eine Generation gewesen. Wir sind ein sinkendes Geschlecht — und doch geht es in allem vorwärts, und wenn wir sinken, so sinken wir jedenfalls — nach oben. Wir kriechen feige am Boden — und doch ist kein Kampf zu schwer, kein Flug zu hoch für unsere Generation, die stolze und kühne Generation des zwanzigsten Jahrhunderts. Nein, nein, der alte Jutromir soll nur in seinen Turm zurückkehren. Da mag er sich so dekadent fühlen, als dies für sein Wohlbefinden irgend zuträglich ist. Nur soll er uns mit seinen Niedergangsgeschichten in Ruhe lassen. Denn es ist töricht, über alle Maßen töricht, von Dekadenz zu reden in unserer modernen Welt, die so machtvoll sich entwickelt.

In seinem Drama hat Felix Dörmann sich die Aufgabe gestellt, die Kraft zu schildern. Wie schildert man die Kraft? Indem man von ihr redet, meint Dörmann. „Was bist du doch für ein starker Mann!“ sagt der alte Jutromir zu Valentino. „Es ist eigentümlich, was für ein starker Mann ich bin!“ sagt Valentino zum alten Jutromir. Alle Personen des Dramas sind ganz außer sich über die Kraft des Helden; und der Held erzählt jedem, der es hören will, daß er ein Held ist. Er ist ein Kraftprotz wie Nestroys Holofernes: „Ich möcht' mich einmal mit mir selbst zusammenhetzen, nur um zu sehen, wer der Stärkere ist, ich oder ich.“ Dörmann kann sich jedenfalls rühmen, dasjenige Drama geschrieben zu haben, in dem am meisten von Kraft gesprochen wird. Goethe, Schiller, Hebbel, Ludwig haben auch versucht, die Kraft zu schildern, und man wird nicht leugnen können, daß es ihnen gelungen ist, wenn man sich erinnert an den Götz von Berlichingen, den alten Miller, den Meister Anton und den Erbförster. Das System ist ein anderes. Der alte Miller weiß von Kraft nichts zu erzählen, sondern nur davon, wie man Präsident wird; und in den Worten, die Götz von Berlichingen dem kaiserlichen Trompeter durchs Fenster hinunterruft, ist auch von Kraft nicht die Rede. Alle diese Starken sprechen nicht von ihrer Stärke. Sie wirken markig, weil sie markig gezeichnet sind; und die Kraft, die sie in ihrem Wesen tragen, teilt sich von selbst den Zuschauern mit.

Das ist es, was dem Valentino fehlt: er trägt die Kraft nicht in seinem Wesen, er hat kein Mark. Es ist wahr, er geht wohl auch von den Worten zu Taten über. Er zieht das Schwert und schlägt um sich. Aber man hat den Eindruck, daß er das Schwert nur zieht, um dem Publikum zu zeigen, was er für ein Kerl ist. Er fuchtelt durch die Luft, und sämtliche Edlen von Abadessa weichen vor ihm zurück. Warum weichen sie zurück? Weil er ein Held ist. Und warum ist er ein Held? Weil die Edlen von Abadessa vor ihm zurückweichen. Das ist nicht beweiskräftig. Man glaubt dem Valentino seine Taten nicht, weil man ihm seine Kraft nicht glaubt. Und trotz allem, was er darüber sagt, trotz gezückter Schwerter und zurückweichender Edlen, glaubt man ihm seine Kraft nicht, weil man sie nicht spürt, nicht im Innersten spürt. Dieser Recke ist mit gar zu schwacher Hand geformt. Und es ist der schwerste Mangel des Dramas, daß dem Autor die Kraft gemangelt hat, die Kraft zu gestalten.

Im letzten Akt benimmt Valentino sich besonders merkwürdig. Eben hat er Krone und Braut errungen. „Ach nein,“ sagt er, „ich möchte doch lieber nicht.“ Und er schickt sich an, sein Schiff zu besteigen und Krone und Braut zu verlassen. Warum? „Ich bin ein ewiger Sucher, der nicht finden will,“ sagt er zur Erklärung. Diese Erklärung läßt sich hören. Es ist wahr, daß die Freude am Besitz keinen Bestand hat, weil die Kräfte, die in uns lebendig sind, nur zu erringen vermögen, nicht zu halten. Und da allein die Betätigung dieser Kräfte das volle und starke Daseinsgefühl verleiht, so ist das Höchste, was das Leben uns geben kann, das unablässige Streben nach einem Besitz, der uns niemals befriedigt, wenn wir ihn erreichen. Das Streben ist eben die Hauptsache, nicht das Ziel. Streben ist Leben. Und darum hat der Herr von Abadessa recht, wenn er ein ewiger Sucher ist, der nicht finden will. Nur kommt uns dieser Herr von Abadessa mit der Lebensweisheit, die er verkündet, so merkwürdig bekannt vor. Es ist, als hätten wir das alles schon einmal gehört. Und richtig, wir haben es schon einmal gehört:

> Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
> So sei es gleich um mich getan!
> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> „Verweile doch! Du bist so schön!“
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zugrunde gehn!

Es zeigt sich jetzt, warum uns der Herr von Abadessa so bekannt vorkommt. Er ist ein alter Freund. Der Herr von Abadessa, wenigstens im dritten Akt, ist niemand anderer als der Faust — der Faust als Dalmatiner. Felix Dörmann hat zum Schlusse sein Stück noch rasch in ein Faust-Drama verwandelt. Zwei Akte Nietzsche und ein Akt Faust. Oder nein, nicht ein Akt — eigentlich nur eine Scene. Dörmann kondensiert viel mehr als Goethe, der

eine Tragödie in zwei Teilen gebraucht hat, um den Faust-Charakter zu entwickeln. Bei Dörmann spielt sich das alles im Handumdrehen ab. „Zwei Akte lang habe ich gesucht," sagt der Herr von Abadessa. „Jetzt, im dritten Akte, wo ich gefunden habe, fällt es mir plötzlich ein, daß ich eigentlich nicht finden wollte, sondern nur suchen. Infolge dessen muß ich wegfahren." — „Ja, aber warum?" fragen die Leute auf der Bühne. „Ja, aber warum?" fragen die Leute im Parkett. Eine weitere Erklärung gibt es nicht. Der Herr von Abadessa ist faustisch. Er muß wegfahren, weil er plötzlich faustisch geworden ist.

Valentino sucht den Umschlag seiner Stimmung zu begründen, und er begründet ihn in hübschen Versen. Die Verse enthalten viel Philosophie. Nur vermag keine Philosophie die unmögliche Raschheit dieses Stimmungswechsels zu motivieren. Man wirft nicht, aus Gründen der Weltweisheit, heute schon Krone und Braut fort, die man gestern gewonnen hat. Das alles will doch erst gelebt sein. Man hat nicht plötzlich einen Anfall von Philosophie, wie man plötzlich einen Anfall von Leibschmerzen haben kann. Und wenn am Schlusse eines Dramas der Held auf einmal aus der Coulisse kommt und sagt, er wolle nicht mehr mittun, so wird das Publikum ihn immer lächerlich finden, mag er auch noch so philosophisch sein.

Das alles begibt sich also, wie gesagt, um das Jahr 1000 am Gestade von Abadessa in Dalmatien. Medusa soll den Vito heiraten, und die Angelegenheit ist schon ziemlich weit gediehen, insoferne als an dem Tage, an dessen Morgen das Stück beginnt, die Hochzeit gefeiert werden soll. Aber Medusa ist sich immer noch nicht klar darüber, ob sie eigentlich zusammenpassen, der gute und sanfte Vito und sie, die wilde Medusa mit ihrer „heißen Lust an bösen Dingen". Und in der Nacht, die der Hochzeit vorhergeht, hat sie erkannt, daß sie einen ganz anderen Mann braucht: einen „königlichen Herrn", einen „wilden Gott". Es ist schlimm, wenn man am Hochzeitsmorgen plötzlich das Bedürfnis fühlt, einen wilden Gott zu lieben. Wo soll man in der Eile einen wilden Gott hernehmen? In Abadessa scheint an wilden Göttern ebensowenig ein Vorrat zu sein, als anderswo. Aber das macht nichts. Er wird über das Meer kommen. Medusa weiß, daß er über das Meer kommen wird. In der Nacht vor der Hochzeit ahnt man auch das. In den Nächten vor der Hochzeit sieht man immer die Männer, die über das Meer kommen werden. „Über des Meeres grollende Wogen kommt er gezogen an den fernen, lockenden Strand."

Darum ist Medusa am Morgen ihres Hochzeitstages zum Strand herabgestiegen, um ihren wilden Gott zu erwarten. Vito, der Bräutigam, sucht sie dort auf. „Ich liebe dich nicht," sagt ihm Medusa. Vito scheint es für kein Hindernis einer glücklichen Ehe zu halten, daß die Braut am Hochzeitstage erklärt, sie wolle

nicht geheiratet werden, und schenkt Medusa seinen Dolch, um sie zu beruhigen. (Es ist sicher, daß mit diesem Dolch ein Unglück geschehen wird.) Da der Erwartete über grollende Wogen gezogen kommen soll, so fangen zunächst einmal die Wogen an zu grollen. Ein Sturm bricht los (der in malerischen Versen geschildert wird). Und Valentino steigt ans Land, seinen Pagen Gino auf den Armen tragend, der in den Wassersnöten ohnmächtig geworden ist.

Medusa hält sich nicht bei einleitenden Förmlichkeiten auf. „Du bist es, nimm mich hin!" Das ist das einzige, was man über Valentinos Persönlichkeit erfährt. Medusa sagt ihm: „Du bist es." Und es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß ein Mädchen einen Mann lieben muß, der es ist. Es kommt dazu, daß auch Valentino die Medusa liebt. Dieser Mann verliert seine Zeit nicht. Er wird vom Sturme ans Land geblasen, und er liebt bereits, noch ehe er recht getrocknet ist. Er sieht Medusa zum erstenmale, ebenso wie sie ihn zum erstenmale sieht. Er hat keine Ahnung, wer sie ist. Er fragt nicht einmal danach. Er liebt sie, und damit fertig! Wen sollte er auch fragen? Man kann doch nicht dem Mädchen, das man liebt, erklären, daß man ihre Bekanntschaft zu machen wünscht. Und dann soll man auch durch Umständlichkeiten sich das Leben nicht unnötig komplizieren.

Ein Schatten fällt auf das so rasch entstandene Liebesglück. Es stellt sich heraus, daß der Page Gino, den Valentino mitgebracht hat, eine Frau ist. Medusa ist verletzt. Sie findet es abscheulich, daß dieser Mann, schon ehe er sie kannte, angefangen hat, sie zu betrügen. Und sie begreift — mit der Plötzlichkeit, die in diesem Drama Brauch ist, — daß man an seinem Hochzeitstage schließlich nichts Besseres tun kann als zu heiraten. So folgt sie dem Vito, der mit großem Geleite die Braut holen kommt — nicht ohne ihm vorher den Valentino als fahrenden Sänger vorgestellt zu haben. Der Vorhang fällt, und die Frage bleibt unbeantwortet, wo Medusa diesen Mann, den sie einen Sänger nennt, eigentlich singen gehört hat?

Der erste Akt, in dem ein Mädchen ihren Ritter erwartet, der über das Meer kommt, war ein Akt aus „Lohengrin". Jetzt werden wir einen Akt aus „Tannhäuser" sehen. Die Scene zeigt eine Halle im Kastell von Abadessa. Die für den „Tannhäuser"-Akt nötige Halle („Dich, teure Halle" ꝛc.) ist also bereits vorhanden. Vorher jedoch spielt sich noch einiges andere ab. Der Akt beginnt mit einem Gespräch zwischen Valentino und einem Pagen der Medusa, das bemerkenswert ist durch eine Äußerung, die Valentino über Medusa tut. Er sagt nämlich: „Sie weiß nicht, was sie will." Die Charakteristik ist kurz, aber erschöpfend.

Valentino spricht den Wunsch nach einem Schwerte aus. Der alte Jutromir erscheint: „Hier ist ein Schwert, und noch dazu das blaue." Der alte Jutromir, der ehemalige Beherrscher des Landes, haust in einem Turme und hütet das heilige blaue Schwert. Wer

das blaue Schwert besitzt, ist Herr von Abadessa. Und dieses blaue Schwert übergibt der alte Jutromir jetzt nicht dem Vito, seinem Enkel, sondern dem Valentino. Denn der alte Jutromir will, daß Herr von Abadessa nur ein Starker sei. Und Vito ist schwach, Valentino jedoch ist stark. Das weiß der alte Jutromir zwar anfangs noch nicht, da er den Valentino nicht kennt. Aber er erfährt es von Valentino selbst im Laufe des Gespräches. So regelt sich die Thronfolge in diesem merkwürdigen Lande: Der alte Fürst enterbt seinen Enkel, weil er eines Tages in seinem Palaste einen fremden Mann findet, der versichert, daß er stark ist.

Valentino schickt die Frau nach Hause, die er bisher als seinen Pagen Gino mit sich geführt hat. „Geh' fort, du störst mich hier!“ Valentino beginnt, sich als starken Mann zu betätigen, indem er zunächst eine Frau brutalisiert. Gina, welche Gino heißt, gehorcht und geht. Nun findet sich die Hochzeitsgesellschaft ein. „Sing' uns ein Lied,“ bittet Vito den Valentino. „Das Lied, das ich geträumt,“ fügt Medusa hinzu. Und Valentino, ohne sich einen Augenblick zu besinnen, singt das Lied, das Medusa geträumt hat: „Über des Meeres grollende Wogen — Komm' ich gezogen — An den fernen, lockenden Strand.“ So singt auch Tannhäuser vor Elisabeth. Das Lied Valentinos bewegt sich übrigens in einem wohlklingenden Rhythmus, und die Verse enthalten einige gelungene sprachliche Wendungen. Medusa fühlt, daß sie den Sänger liebt, der dieses Lied singt. Nachdem sie im vorhergehenden Akt sich so unvermutet entschlossen hat, denjenigen zu heiraten, den sie nicht liebt, sucht sie diese Übereilung jetzt dadurch gutzumachen, daß sie demjenigen ihre Liebe bekundet, den sie nicht geheiratet hat. Es läßt sich nicht leugnen, daß das Leben an Mannigfaltigkeit gewinnt durch dieses System, abwechselnd von der Liebe für einen Mann zur Heirat mit einem andern und von der Heirat mit einem andern wieder zur Liebe für den einen überzugehen.

Medusa springt auf und eilt an Valentinos Seite: „Du bist es, ich bin dein.“ Vito ist immer noch zur Versöhnung geneigt. Der Sänger hat eben gar so schön gesungen. Was kann man machen, wenn eine Frau für Gesang so überaus empfänglich ist? Das kann trotzdem noch eine ausgezeichnete Ehe werden, sofern man nur die Vorsicht beachtet, möglichst keinen Sänger ins Haus zu ziehen. „Wir wollen glauben, daß dein Geist verwirrt,“ spricht Vito zu Valentino. „Lass' sie frei und reden wir nicht mehr davon!“ Aber Valentino will sie nicht freilassen. Nun verliert Vito endlich die Geduld. Die Heirat wird jetzt auseinandergehn, und es ist schade um Vito, der zum Ehemann ein seltenes Talent besitzt. „Schlagt ihn ans Kreuz!“ befiehlt Vito. Die Edlen von Abadessa stürzen mit erhobenen Waffen auf Valentino los. (So stürzen auch auf Tannhäuser die Edlen los.) Da zieht Valentino sein Schwert. „Das blaue Schwert!“ rufen die Edlen und weichen zurück. Wer das heilige Schwert führt, ist Herr von Abadessa.

Nur Vito will sich nicht fügen. „Ich glaub' nicht an das Schwert des Jutromir." Er dringt auf Valentino ein, und nach kurzem Kampfe streckt Valentino ihn zu Boden. „Jetzt tragt die Leiche fort und laßt mich allein!" befiehlt Valentino. Die Ritter folgen seinem Geheiß. Sie tun es nicht gern, aber sie tun es. Wenn man das blaue Schwert hat, so macht man eben mit den Leuten, was man will. Valentino bleibt mit Medusa zurück, und die Liebenden verbringen die Nacht in der Halle.

Im dritten Akt, der im Hofe des Kastells spielt, erfährt der alte Jutromir, was geschehen ist, und erfährt es nicht ohne Befriedigung. Nachdem Valentino durch die Ermordung von Jutromirs Enkel in so überzeugender Weise seine Befähigung zum Herrscher dargetan hat, drückt der gemütvolle Großvater selbst ihm die Krone auf das Haupt. Dann aber läßt er sich an seines Enkels Leiche führen, um ihn „zu lieben und zu beklagen". Es ist immer schön, wenn man sich auch im späten Alter noch den Familiensinn bewahrt hat.

Valentino ist zuerst ganz berauscht von Macht und Liebe. Dann, als man ihm Ginas Leiche bringt, die sich vom Felsen gestürzt hat, statt nach Salerno heimzukehren, tritt plötzlich der Umschlag ein, der oben besprochen wurde. „Jetzt muß ich abreisen," erklärt Valentino. — „Bleib'," fordert Medusa. — „Ich kann nicht, ich bin ein Sucher und kein Finder." — „Aber es ist mir unmöglich, ohne dich zu leben." — „Die Erinnerung hat auch ihren Reiz." — „Nein, ich will dich nicht verlieren," ruft Medusa, und sticht ihm ihren Dolch (den von Vito geschenkten Dolch, der jetzt das Unglück anrichtet, das man im ersten Akt mit Recht befürchtet hat) in die Brust.

Valentino stirbt. Und wenn es Medusa darum zu tun war, ihn an der Abreise zu verhindern, so hat sie ihren Zweck erreicht. Im übrigen freilich muß es dahingestellt bleiben, ob Medusa, indem sie den Valentino erdolchte, das geeignete Mittel erwählt hat, um ihn nicht zu verlieren.

„Johannisfeuer.“

Von **Hermann Sudermann.**

Das kommt davon, wenn man Tendenzstücke schreibt. Jetzt sitzt das Publikum immer unten im Parkett und will seine Tendenz haben. Das Hauptvergnügen bei so einem Drama ist, daß es stets noch etwas Besonderes bedeutet. „Johannisfeuer?“ Gut! Aber wo steckt der Witz? Ein Feuer ist doch bei Sudermann nicht bloß dazu da, daß es brennt. Es brennt eigentlich und uneigentlich. Es brennt zu irgend welchen verborgenen Zwecken der Politik oder der Moral. Man erwartet, daß ein Graf Trast auftritt, der im Laufe seiner langjährigen Tätigkeit als Kaffeemakler sich zum edelsten Menschentum durchgerungen hat, und erläutert: „Es gibt die Johannisfeuer der reichen und die der armen Leute. Es gibt Vorderhaus- und Hinterhaus-Johannisfeuer.“ Oder so etwas. Aber der Graf Trast kam nicht. Und die Herrschaften im Parkett waren führerlos und wußten nicht ein noch aus. Und während sie um das Feuer herum nach Sinn und Doppelsinn suchten, merkten sie nicht, daß es eine ganz einfache Flamme war, die angefacht worden, auf daß in dem Drama ein Schein von ihr ausgehe, der glutrote Schein der Johannisnachtstimmung.

Ein Stimmungsdrama! Sudermann hat ein poetisches Stück schreiben gewollt. Sudermann ist in sich gegangen und will wieder Dichter sein*). Einen Dichter hat es in Berlin so lange nicht gegeben, daß man nicht weiß, was man damit anfangen soll. „Was tun Sie so fremd? Sie sind doch der Herr Sudermann.“ Mit manchen kalten, seelenlosen, auf Bühnenwirksamkeit allein berechneten Stücken hat Sudermann selber nicht am wenigsten

*) Nach dem „Johannisfeuer“, das poetischen Wert hatte, hat Sudermann „Es lebe das Leben“ geschrieben, ein poesieloses und geistloses, ebenso albernes als langweiliges Stück. Das poetische Drama hat es zu keiner allzu hohen Zahl von Aufführungen gebracht, das poesielose Drama behauptet sich dauernd auf dem Spielplan zahlreicher deutscher Bühnen. Sudermann wird demnach wohl nicht so bald wieder in sich gehen und ein Dichter sein wollen.

Erstaufführung im „Lessingtheater“ am 5. Oktober 1900.

dazu beigetragen, das Publikum zu verderben. Und selbst muß er es jetzt erleben, daß das Publikum ihn nicht versteht, wenn er aus sich sein Bestes herausholt. Magda wollen sie haben, die berühmte Künstlerin, den niederträchtigen Assessor und den wackeren, doch beschränkten Major, den der Schlag trifft. Fritzchen mögen sie gern, den jungen Offizier, welcher zeigt, daß die blauen Dragoner zu sterben wissen, wenn sie geprügelt werden. Aber Stimmung? Johannisnachtstimmung? Darauf sind sie wirklich nicht vorbereitet.

Es kam dazu, daß das Publikum wenige Tage vor der Première von „Johannisfeuer“ im „Lessingtheater“ die Erstaufführung von „Rosenmontag“, der „Tragödie“ Otto Erich Hartlebens, im „Deutschen Theater“ erlebt hatte. Das war einmal ein Stück! Böse Menschen, die eine Intrigue spinnen, und ein Held, der lieber mit einem Mädchen aus dem Volke in den Tod geht, als daß er sich mit einer Kommerzienratstochter verheiratet! Dazu die ganze Bühne voll von Offizieren! Es tritt sogar ein Teil einer Militärkapelle auf. Die auf dem germanistischen Seminar wohl vorbereitete Kritik erfaßte den literargeschichtlichen Moment und begrüßte Hartleben als „Triumphator“. Und nun im Lessingtheater nichts von alledem. Keine Otto Erich Hartleben'sche Tragik mit Militärmusik. Keine Uniform auf der Bühne, kein Revolverschuß hinter der Scene. Johannisfeuer, Johannisnacht. Der Feuertitel des Schauspieles erweckt die Hoffnung auf eine kleine Brandstiftung, ähnlich wie in der „Frau Sorge“, wo der Held die ihm gebührende soziale Stellung erst dadurch erringt, daß er wegen Brandstiftung im Gefängnisse gesessen. Auch das nicht. Es loht nur in den Herzen. „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht, — Der hat den Schaden angericht', — Der Flieder war's .... Johannisnacht.“ Denkt ihr noch, wie es da lockt und flirrt und glüht im Meistersingerorchester? Von diesem Flieder, dem süßen, kupplerischen Flieder, duftet auch etwas in dieses Johannisnachtdrama hinein. Der Glühwurm aber findet sein Weibchen. Und draußen liegt der Garten, vom Monde beschienen. Doch es sagte ein Insasse eines Parkettfauteuils nach Schluß des dritten Aktes (vielleicht hat er es auch nur gedacht): „Man geht eben nicht in eine Sudermann-Première, um den Mond scheinen zu sehen.“

Sudermann hat sich bemüht, ein einfaches Stück zu schreiben. Nur darf man sich seine Einfachheit doch wieder nicht allzu einfach vorstellen. So ganz aus dem vollen Menschenleben nimmt er seine Stoffe niemals heraus. Er holt sich einiges aus der Welt und einiges aus der Nebenwelt — aus jener Nebenwelt, welche Generationen deutscher Schriftsteller zum Behagen von Generationen deutscher Philister neben der wirklichen Welt aufgebaut haben. Sudermann, eines der starken Talente der modernen deutschen Literatur, hängt auf einer Seite seines Wesens mit der

„Gartenlaube“ zusammen. Es ist sicher, daß zu seinem großen Erfolge beim deutschen Publikum dieser Zusammenhang nicht weniger beigetragen hat, als die Stärke seiner Begabung. Oft scheint er wie eine Mischung aus Sardou und der Marlitt. Das Verwirrende an ihm ist, daß er das Wahre in seinen Stücken wie das Unwahre mit derselben bedeutenden Wahrheitstechnik behandelt. Er ist natürlich nicht ohne Unnatur.

So läuft auch im „Johannisfeuer“ allerlei „Gartenlaubenhaftigkeit“ mit unter. Das Drama steht eigentlich nicht auf dem Boden, auf dem wir leben. Wenn Sudermann ein einfaches Stück schreiben will, muß auch noch immer eine littauische Landstreicherin ein Kind auf die Straße tragen, das vom Gutsherrn aufgefunden und wie eine Tochter erzogen wird. Diese alte Landstreicherin, die ein Kind in ein Schauspiel hineinlegt, hat zur Ahnfrau jene alte Zigeunerin, die früher die Dramen durchzog und die zu Konflikten erforderlichen Kinder entführte. Hier spinnt sich ein Faden zwischen Sudermann und „Preziosa“. Dann enthält das Schauspiel eine Scene, in der Schwiegersohn und Schwiegervater scharf aneinander geraten, weil der Papa eine Mitgift ausbezahlen will, der Bräutigam der Tochter aber zu stolz ist, das Geld anzunehmen. Eine Mitgift! Welche Zumutung für einen Jüngling! Dieser junge Mann heißt Georg. Bei der Marlitt würde er vielleicht Ewald heißen oder Norbert, aber er könnte unmöglich vornehmer gesinnt sein. Die große Kunst Sudermanns zeigt sich aber darin, daß diese Gestalten, die aus einer fremden Welt stammen, uns im Laufe des Dramas doch sehr nahe kommen, daß sie sich zu Menschen entwickeln und daß sie mit schlichten Worten unser Herz zu rühren wissen.

Auf dem Gute des Herrn Vogelreuter, das in Preußisch-Littauen gelegen ist, wird zur Hochzeit gerüstet. In wenigen Tagen werden Trude, die Tochter des Gutsbesitzers, und sein Neffe, der Baumeister Georg v. Hartwig, zum Altar schreiten. Trude ist außer sich vor Freude, daß sie nun bald ihrem geliebten Georg auf immer angehören wird, und der alte Vogelreuter erklärt, sie habe kein Herz mehr für ihren Vater, weil sie ihm die Eier hart auf den Frühstückstisch bringt. Eine prächtige Figur, der Alte! Ostpreußische Kraftnatur, derbe Redeweise, eine Baumeisterrolle (kein Sudermann'sches Drama ohne diese).

Es wird ordentlich geschafft auf dem Gutshofe. Die bevorstehende Hochzeit macht alle Öfen brennen und alle Nadeln fliegen. Das Heimchen aber tut mehr als jeder andere, nimmt die Nächte zu Hilfe, wenn die Tage für die Arbeit zu kurz sind, ist bald im Hause, bald in Königsberg wegen der Ausstattung, und kommt überhaupt nicht mehr zur Ruhe. Kein Wunder, daß das Heimchen so blaß aussieht.

Das Heimchen ist von dunkler Herkunft. Im großen Notstandsjahr, wo das Volk hungerte, warf sich eines Abends ein

zerlumptes littauisches Weib vor den Wagen des Herrn Vogelreuter, um sich überfahren zu lassen. Man hob die Lebensmüde auf und fand in ihren Armen ein Kind. Beide wurden auf den Gutshof gebracht. Die Mutter, die Weßkalnene, war nicht zu halten; sie trank und stahl; man mußte sie wieder auf die Straße jagen. Das Kind, das Vogelreuter wie sein eigenes aufzog, wurde das Heimchen. Der gute Pflegevater hat sich alle Mühe gegeben, dem Mädchen zu verheimlichen, woher es stammt. Aber, was allen bekannt ist, bleibt nicht einem allein verborgen, und man erfährt am sichersten immer das, was man nicht erfahren soll. Das Heimchen weiß sehr wohl, daß es ein Notstandskind und daß seine Mutter die Weßkalnene ist, die immer noch von Zeit zu Zeit um den Gutshof herumstreicht. Wenn das Mädchen littauische Lieder singen hört, horcht sie auf. Sie hat die alte seltsame Sprache nie gelernt, aber sie versteht doch fast alle Worte. Und während sie am Tage vor der Hochzeit die Wäsche zurechtlegt, Wäsche für Trudes Ausstattung, summt sie littauische Worte vor sich hin zu einer schwermütigen Weise. „Wie heißt das auf deutsch, Heimchen, was du da singst?“ — „Ach, es heißt nicht viel: ‚Hierhin sah ich, dorthin sah ich. Wo ist wohl mein Liebster? Nirgends ist mein Liebster.‘“

Man kann nicht gerade sagen, daß des Heimchens Liebster nirgends ist. Er sitzt dort am Tische neben Trude, seiner Braut; aber weil er eine andere zur Braut hat, ist es doch auch, als wenn er nirgends wäre. Das Heimchen liebt den Georg seit langem. Georg ist auch ein Notstandskind. Sein Vater hat sich umgebracht, weil er rettungslos in Schulden geraten war. Vogelreuter hat das alles ausgeglichen und hat den Georg erziehen lassen. Wenn der junge Mann auch jetzt ganz selbständig ist, dankt er seine Existenz dem alten Vogelreuter doch nicht weniger als das Heimchen. Es war natürlich, daß die beiden Notstandskinder sich fanden. Ein einsames Herz weiß in seiner stillen Sprache gar eindringlich zu einem andern einsamen Herzen zu reden.

Auch Georg hat das Heimchen lieb. Aber gesagt hat er es ihm nie. Hier liegt die größte Unwahrscheinlichkeit des Dramas. Es ist nicht einzusehen, warum die beiden sich nicht schon längst in die Arme gesunken sind. Ein Jüngling und ein Mädchen leben miteinander und sprechen über alles, mit Ausnahme der einzigen Angelegenheit, die ihnen am Herzen liegt. Das ist kaum zu glauben; und es ist schwer verständlich, warum man gerade in Preußisch-Littauen nicht auf die Idee kommen soll, sich auch ein wenig zu küssen, wenn man sich lieb hat. Georg, der sein eigener Herr ist, hätte das Heimchen heiraten müssen, nicht die Trude; das Mädchen mag er nicht, die Mitgift auch nicht. (Wie könnte er nur!) Ja, warum verlobt er sich dann? Georg nimmt die Trude zur Braut, weil diese sich so sehr darauf gefreut hatte.

Woraus der Lehrsatz abgeleitet werden kann: Man verlobt sich entweder zu seinem Vergnügen oder zum Vergnügen anderer. Allerdings ist Georg ein so schlecht gelaunter Bräutigam, daß er sich in einer andern als in einer Sudermann'schen Dramenfamilie wahrscheinlich schon längst unmöglich gemacht haben würde.

Das Heimchen legt Wäsche zurecht für Trudes Ausstattung; und, wie gesagt, sie schafft mehr als alle anderen bei den Vorbereitungen zur Hochzeit. Wenn man die Glücklichen nicht hassen will, so bleibt nichts übrig, als sie zu lieben; und bei fremdem Glück durch Güte mitzuhelfen, ist schließlich noch das beste Mittel, sich damit abzufinden und sich auch ein wenig daran zu beteiligen. „Seid gütig gegen die Glücklichen!" würde Zarathustra gesagt haben, wenn dieser Gegenstand sich im Kreise seiner Meditationen befunden hätte. Das Heimchen müht sich also für das Glück der Trude; alles übrige soll tot und vergessen sein. Die Liebe aber, die lebt, wenn sie will, und die noch nie durch einen guten Vorsatz getötet worden ist, wird immer mächtiger in den Herzen der beiden, je näher der Hochzeitstag rückt, der sie unwiderruflich trennen soll.

Mit all dem, was in ihr wühlt, ist das Heimchen so allein! Andere Mädchen gehen zur Mutter und weinen sich aus. Des Heimchens Mutter liegt betrunken auf der Landstraße. Und doch! Das Mutterherz spricht vielleicht trotz alledem! Auf des Mädchens Bitten führt Georg die Weßkalnene heimlich ins Haus. Das Mutterherz spricht, indem es Schnaps verlangt. Kein Wort des Erkennens oder gar der Zärtlichkeit. Das Weib küßt dem Fräulein die Hand, läßt sich dessen schöne Schürze schenken und versucht im Hinausgehen ein Stück von der Wäsche zu stehlen, die auf dem Tische liegt. O Gott! weint das Heimchen und ist nun wieder so ganz allein. Das gibt inmitten aller Unwahrscheinlichkeit und Preziosaromantik eine sehr wahre und sehr ergreifende Scene. Es wird da, mit Mut, ein Elend gezeigt, welches so tief ist, daß es keine Gefühle und keine Scham mehr kennt. Auch die Mutterliebe verlernt sich schließlich, wenn man immer nur im Straßengraben schlafen muß.

Johannisnacht ist hereingebrochen. Die Familie Vogelreuter sitzt bei der selbstgebrauten Bowle, und der junge Herr Hilfsprediger, der als Gast geladen ist, soll eine Rede halten. Dieser Hilfsprediger ist eine der schönsten Gestalten, die Sudermann geschaffen hat. Haffke heißt er und kommt frisch von der Universität. Eigentlich waren sie vier Couleurbrüder, welche die Anwartschaft auf die Hilfspredigerstelle gehabt hätten. Aber da Haffke der einzige war, der einen Frack besaß, und da er diesen Frack immer gerne hergeliehen hatte, so oft einer der drei anderen einen Kandidatenbesuch machen mußte, verzichteten die Drei auf die Bewerbung um das Hilfspredigeramt zu Gunsten Haffkes, der sich durch so viel praktisches Christentum würdig gezeigt hatte, ein Seelsorger

zu sein. Haffke wird auch bei Georgs und Trudes Hochzeit die Traurede halten. „Wissen Sie denn genug Gutes über mich?“ fragt Georg. — „Ach, das ist nicht nötig,“ meint der Prediger. „Mir sind alle Menschen ungewöhnlich sympathisch.“ Oder vielmehr: alle Manschen. Denn Haffke hat die breite ostpreußische Aussprache.

Draußen flammen die Johannisfeuer auf. „Eine Rede, Herr Hilfsprediger“, bittet Vogelreuter, „und eine heidnische! Denn das Johannisfest ist ein Heidenfest!“ — „Es wird doch eine christliche Rede werden,“ antwortet Haffke. „Denn, sehen Sie, was in einer Sommernacht, wie der heutigen, in uns rumort, das ist doch immer dasjenige Maß von Liebe, das in uns hineingelegt wurde, das unser Leben erfüllt und das, genau besehen, eigentlich das Leben selber ist. In unserer Offenbarung nun steht geschrieben: „Gott ist die Liebe,“ und das ist ein feiner Zug unserer Religion, das Beste in uns dem lieben alten Herrn da oben in die Schuhe zu schieben. Ja aber, wenn Gott die Liebe ist, wie könnte ich dann heute abends, wo uns das Herz so voll ist, an ihm vorübergehen?“ — „So will ich euch die heidnische Rede halten!“ ruft Georg und steht vom Tische auf. „Glauben Sie mir, Herr Prediger, ein Funken Heidentum schwält in uns allen. Einmal im Jahre flammt er hoch auf, und dann heißt er — Johannisfeuer. Einmal im Jahre ist Freinacht. Da erwachen in unseren Herzen die wilden Wünsche, die das Leben nicht erfüllt hat. Da lodern sie auf, wie die Johannisfeuer draußen. Denen gilt mein Glas, den alten Heidenfeuern. Hoch sollen sie flammen, hoch und nochmals hoch! . . . Stößt niemand mit mir an?“ — Das Heimchen hebt sein Glas: „Ich stoße an.“

Die Johannisfeuer sind erloschen. Georg und das Heimchen sind allein zurückgeblieben. Von draußen duftet der Garten herein, und der Mond sieht ins Zimmer. Johannisnacht. Es schwellen die Herzen. Frei schlagen sie in der freien Nacht und drängen zueinander. Die Pflicht will sich ängstlich und christlich dazwischenwerfen. Aber die Sehnsucht hat ein großes heidnisches Feuer entzündet, dessen Flammen über allem zusammenschlagen. Georg hat das Heimchen an seine Brust gepreßt, und das Mädchen sagt: „Ich bin wie meine Mutter. Ich stehle auch. Ich stehle Liebe.“

Das ist eine lange, lange Liebesscene, stimmungsvoll und poetisch, die zum Besten gehört, das Sudermann geschrieben. Im vierten Akt aber scheint ihm die Kraft ausgegangen zu sein. Die Linien der Figuren werden unklar und unsicher. Der Hilfsprediger, der um das Heimchen freit und von dem Mädchen, nachdem es in der Johannisnacht Georgs Geliebte geworden, zurückgewiesen wird, verliert seine schlichte Redeweise und redet von der Melodie des Lebens. Der Moment, in dem ein geliebtes Mädchen einen von sich stößt, ist gerade der richtige, um Geschichten von der Melodie des Lebens zu erzählen! Georg und das Heimchen wissen

nicht, was sie miteinander anfangen sollen. Sie sprechen zusammen, und Georg erklärt, daß er von Vogelreuter sein Wort zurückfordern werde, obwohl in wenigen Stunden die Trauung beginnen soll. Dann sprechen sie wieder zusammen, und Georg entschließt sich, sein Wort doch lieber nicht zurückzufordern. Dieses Hin- und Herschwanken ist peinlich, und rasche Sinnesänderungen sind durchaus bühnenwidrig. Es ist merkwürdig, daß ein Theaterkenner wie Sudermann in einen solchen Fehler verfallen konnte. Sonst aber verdient der Schluß, den er seinem Drama gegeben, auch nicht das Anathema, das die Berliner Kritik darüber ausgesprochen hat. Im Leben wäre der Ausgang gewiß ganz ähnlich. Und die Regel ist doch, daß zwar die eine geliebt, die andere aber geheiratet wird.

„Über unsere Kraft."

Von **Björnstjerne Björnson.**

Der erste Teil von Björnsons gewaltigem Werke behandelt das religiöse Problem. Menschen voll Glaubenssehnsucht rufen ins Jenseits hinüber die uralte Frage: „Gibt es einen Gott?" Pastor Sang bittet Gott, er solle sich durch ein Wunder offenbaren, solle ihm die Kraft verleihen, durch seine Gebete seine gelähmte Frau wieder gehend zu machen. Pastor Sang betet, Frau Sang erhebt sich in der Tat von ihrem Lager, tut einige Schritte und bricht tot zusammen. „Aber das war ja nicht die Absicht!" ruft Pastor Sang. „Oder . . .? Oder . . .?" Er greift sich nach dem Herzen und stirbt.

Das ist das Ende des Dramas. Am Schlusse steht die große Frage wie am Anfange. Und es bleibt bei der Frage. Wer glauben kann, der möge glauben. Wissen aber kann keiner. Wir sind im Bereich des Irdischen eingeschlossen, das durch ein dunkles Tor verrammelt ist, den Tod. Unsere Erkenntnis reicht nicht weiter, als bis an dieses Tor. Was jenseits der Pforte ist, werden wir nicht erfahren, ehe wir sie durchschritten haben. Pastor Sang will deutliche Kunde von Gott und vom Jenseits haben, und er stirbt. Wenn es einen Gott gibt, jetzt wird er ihn schauen. Vielleicht also ist der Tod das Wunder, die Offenbarung, um die er gefleht hat. Das ist der Sinn seiner Worte: „Aber, das war ja nicht die Absicht? Oder . . .? Oder . . .?" Vielleicht auch offenbart der Tod nichts, vielleicht löst er das Rätsel nur, indem er dem Drange nach seiner Lösung ein Ende macht. Pastor Sang stirbt mit der Frage auf den Lippen. Und fragend, immer fragend, blicken wir alle nach der schwarzen Pforte hin. Wohin mag sie führen? In ewiges Licht oder in ewige Nacht? Eine Antwort wird nicht gegeben. Eine Antwort kann nicht gegeben werden. „Ein Antwort zu geben," sagt Björnson, „geht über unsere Kraft."

Man erwartet ein ähnliches Resultat im zweiten Teil des Dramas, der die soziale Frage zum Gegenstand hat. Das wäre

---

Erstaufführung des ersten Teils am 24. März 1900, des zweiten Teils am 22. Januar 1901 im „Berliner Theater.

dann die große Tragödie der Menschheit gewesen, das Trauerspiel von der unzureichenden Menschenkraft, die ins Jenseits nicht hinüberzudringen vermag und selbst im Diesseits versagt. Auf die Frage nach Gott ist der Himmel stumm geblieben; nun wendet der Mensch sich wieder der Erde zu. Er will nach dem Überirdischen nicht mehr forschen, will in Frieden das irdische Dasein leben. Aber auch da ist kein Friede. Die irdischen Güter sind so verteilt, daß Millionen entbehren müssen, damit einige wenige genießen können. So wird der Mensch dem Menschen zum Fluche. Wohl regt sich in der Welt stürmischer als je die Sehnsucht nach Gerechtigkeit. Darf diese Sehnsucht auf Erfüllung hoffen? Der Mensch bittet Gott um Erkenntnis und erhält keine Antwort. Der Mensch fordert vom Menschen Gerechtigkeit. Wird auf diese Forderung eine Antwort kommen? Oder müssen wir uns dabei bescheiden, daß die Gerechtigkeit unerreichbar bleibt wie die Erkenntnis; daß es über unsere Kraft geht, zum Himmel uns emporzuheben, und daß es über unsere Kraft geht, Mittel zu finden, damit alle Menschen glücklich auf Erden leben können?

Björnson hat die Mittel gefunden. Er löst die soziale Frage durch die Chemie. Das ist ganz einfach. Die Chemiker, und natürlich auch die Techniker, werden einige Erfindungen machen, und es wird in der Welt kein Elend mehr geben. Im Gespräche zwischen Credo und Spera, im vierten Akt des zweiten Teiles von „Über unsere Kraft", wird das Programm entwickelt. Man wird Kleider aus Blättern und Gras machen und Seide ohne Seidenraupen, Wolle ohne Schafe herstellen. Man wird die Häuser zwanzigmal so billig bauen und ohne Kosten erwärmen. Man wird Eisenbahnen mit geringem Geldaufwand konstruieren und sie mit einer Triebkraft in Gang setzen, die so gut wie gratis zu haben sein wird. Was von sozialen Schwierigkeiten hienach noch übrig bleibt, werden die Luftschiffe beseitigen.

Björnson ist Philosoph und Dichter; aber Björnson ist auch Politiker. Der Philosoph und Dichter Björnson hätte vielleicht an den Schluß des sozialen Teiles von „Über unsere Kraft" das Fragezeichen gesetzt, das den religiösen Teil abschließt. Der Politiker Björnson konnte nicht zugeben, daß es über unsere Kraft geht, die soziale Frage zu lösen. Denn die Politiker sind gerade diejenigen, welche Fragen lösen. Oder wenigstens, sie wissen genau, wie es gemacht werden soll. Wenn die Fragen trotzdem ungelöst bleiben, so liegt dies lediglich daran, daß die Regierung niemals tun will, was die Opposition verlangt, und umgekehrt. Darum wird der Politiker Björnson mit der sozialen Frage im Handumdrehen fertig. In diesem vierten Akt des zweiten Teiles von „Über unsere Kraft" drängt der Führer der norwegischen Linken den Dichter beiseite, steigt auf die Rednerbühne und bringt die Sache in Ordnung mit Hilfe von Wolle ohne Schafe und von Luftballons. Die ersten drei Akte jedoch hat der Dichter geschaffen.

Machtvoll ist aus den sozialen Gegensätzen das Drama herausgearbeitet, überwältigend bricht die Katastrophe herein. Die großen und tiefen Eindrücke dieser drei Akte kann auch der schwächliche Lösungsversuch im vierten Akt nicht mehr verderben.

Im zweiten Teil des Werkes soll also nicht gesagt werden, daß es über unsere Kraft geht, die soziale Frage zu lösen, wie es im ersten Teil von der religiösen Frage gesagt wurde. Damit ist der natürliche Zusammenhang der beiden Teile gestört. Das Bemühen des Dichters, ihn in anderer Weise herzustellen, geht nicht ohne einige Künstelei und Unklarheit ab. Und doch, weil er eben Björnson ist, kommt er auch auf diesen Umwegen schließlich der Wahrheit nahe. Überdies, im Grunde hat er recht. Man braucht an der Lösung des sozialen Problems nicht so ganz zu verzweifeln: und diejenigen, die auf Besserung hoffen, haben immer das große Argument für sich, daß manches bereits sich gebessert hat. Immerhin ist es nicht ganz leicht, zu verstehen, warum auch der zweite Teil des Schauspiels „Über unsere Kraft“ heißt. Der Dichter hat offenbar Folgendes gemeint: Nicht die Beendigung der sozialen Konflikte geht über unsere Kraft. Im Gegenteil, sie entstehen oder sie verschärfen sich, weil wir über unsere Kraft hinaus wollen; und wir können sie beendigen oder wenigstens einstweilen mildern, sobald wir einsehen, daß wir nichts über unsere Kraft unternehmen dürfen, daß wir innerhalb der Grenzen unserer Kraft leben müssen.

Über ihre Kraft hinaus streben auf der einen Seite die Schwärmer, die das arme, gedrückte Volk befreien und beglücken wollen. Es genügt ihnen, zu wissen, daß alle ein Recht darauf haben, frei und glücklich zu sein. So gehen sie in den Kampf und reißen Tausende mit sich. Die Niederlage erst lehrt sie erkennen, daß es ein ungleiches Kämpfen ist, wenn auf der einen Seite die Macht steht und auf der andern nur das Recht, und daß in Wirklichkeit allein derjenige etwas Heilsames zustande bringen kann, der von den Tatsachen ausgeht und sich bemüht, die Unfreien und Unglücklichen allmählig etwas weniger unfrei und etwas weniger unglücklich zu machen.

Solch ein Schwärmer ist der Pastor Bratt, jener seltsame Mann, den wir im ersten Teil des Dramas sahen, wie er auf langer einsamer Wanderung über das Gebirge hergekommen war, um Sangs Wunder zu schauen und dadurch den Zweifel zu bewältigen, der an seinem Herzen fraß. Das zweifelhafte Wunder hat den Zweifel nur verstärkt. Jetzt hat Bratt sich in den Dienst der leidenden Menschheit gestellt. Er ringt danach, sie zu erlösen, ringt danach mit der ganzen Inbrunst seiner glaubensheißen Seele. Das ist ihm eine neue Religion, nachdem er die alte verloren; und in seinem Ungestüm verlangt er auch hier nach einem Wunder, nach einer großen Befreiungstat.

Darum veranlaßt er die Arbeiter von Holgers Fabrik, einen

Streik zu beginnen. Es wird der größte Streik, den das Land je gesehen, und die Arbeiter können ihn nicht aushalten. Nun begreift Bratt, daß er in die Irre gegangen ist und daß er Unheil über die Tausende gebracht hat, die er retten und erheben wollte. Da sagt er zu Rahel, der Tochter des Pastors Sang, der im ersten Teil das Wunder wirken wollte: „Aus einem tausendjährigen Nebel taumeln wir heraus und wollen die Welt erlösen. Die ist gar bunt geworden, während wir uns außer Landes befanden. Aber dazu ist unser Gehirn nicht angetan . . . Eine überspannte Phantasie oder ein überspannter Wille, — darum ist in uns stets etwas über die Kraft. Wir haben Menschen in goldenen Wagen gen Himmel fahren sehen, haben Engel in den Wolken und Teufel im ewigen Feuer erblickt und haben einen wahren Heißhunger nach Wundern — unser Gehirn reicht nicht aus, wir können uns in dem natürlichen Leben nicht zurechtfinden. Nein, nein! Es ist schade um uns, Rahel! Wir nehmen falsches Augenmaß, wir stürzen uns aufs Geratewohl hinaus. Das Gewissen ist kein zuverlässiges Steuer für uns. Es hat seine Heimat nicht auf Erden, nicht in der Gegenwart gehabt. Wir geraten in Utopien hinein — und hinaus ins Grenzenlose!“

Und im letzten Akt hat der Pastor Bratt, der mit derselben mystischen Sehnsucht, mit der er einst nach Himmelslicht schrie, nun nach Erdenglück für alle Menschen verlangt und der in dem Traume befangen ist, eine Tat sei genügend, um mit einem Schlage Not und Kummer von allen denen zu wälzen, auf denen sie lasten, — im letzten Akt hat Pastor Bratt sich ganz ins Grenzenlose verloren. Er ist wahnsinnig geworden. Er geht mit Lassalle spazieren und läßt sich von ihm belehren, wo er doch noch jene Wahrheit, jenes einzig rettende Mittel, suchen soll, das er niemals finden konnte. „So? . . . Also das sagen Sie, Herr Lassalle? . . . Hm, . . . ja so . . .“

Ins Grenzenlose gerät auch auf dem Wege, den Bratt ihm gezeigt hat, Elias Sang, der Sohn des wundertätigen Pastors Sang und Rahels Bruder. Er ist ebenfalls ein Führer der Arbeiter. Da der Streik zu mißlingen droht, sinnt er auf eine neue Tat, eine ungeheure Tat, deren Ruf durch das ganze Land hallen und die allen Geknechteten aufhelfen soll, den streikenden Arbeitern und sämtlichen anderen Arbeitern zugleich. Das Größte, das Menschenkraft vermag, ist, zu sterben. Elias entschließt sich, in den Tod zu gehen. Aber die Zwingherren, Holger und die übrigen Fabriksbesitzer, die auf Holgers Burg versammelt sind, um durch gemeinsame Maßnahmen den Freiheitsdrang der Arbeiter in Banden zu schlagen, sollen mit ihm sterben. Als Notsignal des Elends soll eine riesige Brandfackel ins Land hinauslohen. Für die Arbeitersache soll als Zeuge der Tod auftreten, der große Zeuge, der einzige, der zu überzeugen vermag. Und Elias sagt zu Rahel: „Einen andern Weg gibt es nicht. Warum? Weil man

nur dem glaubt, der in den Tod geht. Hinüber! Hinüber! Dann glauben sie! Schau um dich: Wem glaubt man denn jetzt noch? Die Nächststehenden glauben an Bratt, ja. Aber die Fernstehenden? Gerade die, die bekehrt werden sollen? Die reagieren nicht einmal! . . . Kommt aber eine Stimme aus dem Jenseits, da reagieren sie! Dort werden alle Worte verstärkt, denn da drüben ist so ein Widerhall! Die Großen, die gehört werden wollen, müssen erst da hinein. Dort ist die Rednertribüne des Lebens aufgerichtet; von dort werden die Lebensgesetze verkündet, so daß man es über die ganze Welt hin vernimmt. So daß selbst die Schwerhörigsten es vernehmen." Mit solchen Worten nimmt Elias Abschied von Rahel. Bald darauf wird Holgers Burg mit Dynamit in die Luft gesprengt.

Die grauenhafte Tat ist völlig nutzlos. Die Arbeitgeber, die den Arbeitern freundlich gesinnt sind, gehen bei der Explosion zugrunde, und der einzig Überlebende ist Holger, ihr ärgster Bedrücker. Den Eindruck im Lande kann man sich vorstellen. Man weiß, daß solche Verbrechen nur Abscheu und Angst hervorrufen. Die Folgen davon sind oft Ausnahmsgesetze, welche die Freiheit beschränken und den Arbeitern dadurch den Kampf für ihre Emanzipation erschweren. Alle wahren Freunde des Volkes sind deswegen eifrige und entschiedene Gegner der „Propaganda der Tat". Björnson verwirft sie nicht minder. Das Dynamitattentat ist in seinem Drama das Werk eines Mannes, der irregeleitet worden ist, der im Grenzlosen sich verloren hat, wie sein wahnsinniger Lehrer und Meister. Und Björnson mahnt durch seine Dichtung die Führer der Arbeiter, nicht ins Grenzenlose zu schweifen, nicht über die Kraft hinauszuwollen. Nur innerhalb der Grenzen des Wirklichen, des Bestehenden kann mit Erfolg gewirkt werden; nur soweit Menschenkraft reicht, kann Besserung verlangt und geschaffen werden. Wunder geschehen heute nicht mehr, weder religiöse noch soziale. Alles geht seinen natürlichen Gang, und das Gesetz der Zeit heißt Entwicklung. Langsam ringt auch das arbeitende Volk sich zu einem besseren Dasein auf. Bei dieser Entwicklung besonnen mitzuhelfen, nicht ins Weite nach nebelhaften Zielen zu blicken, sondern immer nur den kleinen praktischen Erfolg des nächsten Tages im Auge zu haben, soll unsere Aufgabe sein. Das, meint Björnson, geht nicht über unsere Kraft.

Über die Kraft hinaus will auf der anderen Seite, nach Björnsons Darstellung, ein Arbeitgeber von Holgers Art. Holger hält sich für eine Herrschernatur, für einen Übermenschen. Er gebietet, und die Arbeiter haben zu hungern und zu gehorchen. Der Haß und der Zorn, die diese Unterdrückung in den Unterdrückten anhäuft, führen zur Katastrophe. Holgers Burg wird durch Dynamit vernichtet, und schwer verwundet, ein gebrochener Mann, wird Holger aus den Trümmern hervorgezogen. Wehe dem Herrscher, welcher der Beherrschten nicht achtet! Im geknechteten

Menschentum liegt eine Macht, die am Ende doch mehr Gewalt erlangt, als alle Macht von Herren und Despoten. Es geht über die Kraft eines einzelnen, mit anderen schrankenlos zu schalten. Keine Übermacht eines Übermenschen kann schließlich den Rückschlag verhüten. Zudem, Übermensch ist keiner. Es geht über unsere Kraft, Übermenschen zu sein, weil wir eben nur Menschen sind.

Nicht alle Arbeitgeber sind wie Holger. Aber, meint Björnson, (wenigstens glaubt man aus Andeutungen, die er in dem Drama macht, diesen Gedankengang herauslesen zu können), im ganzen heutigen Leben der besitzenden und herrschenden Klassen ist etwas über die Kraft. Ungeheure Summen werden für den Staat verausgabt, ungeheure Summen verbrauchen die Reichen für ihre privaten Bedürfnisse. Auch da ist ein Zug ins Grenzenlose. Der Staat ist längst über das Menschliche hinausgewachsen, ist zu einem selbständigen Wesen erstanden, das seine eigene Existenz führt, und will nur immer größer und mächtiger werden. Wie weit soll das noch fortgehen? Welchen Sinn hat die wachsende Macht des Staates, wenn Tausende seiner Bürger Not leiden? Ist es ein natürlicher Zustand, daß der Staat Millionen verschlingt, und daß ein großer Teil des Volkes in Kummer und Sorgen lebt? Könnte von den modernen Riesenbudgets nicht so viel erübrigt werden, als nötig ist, um das Elend zu lindern? Doch der Staat braucht seine Millionen. Er braucht sie zu staatlichen Zwecken. Nun gut, so soll er sich einrichten, wie er kann. Die menschlichen Zwecke gehen vor. Überhaupt, was sind das für staatliche Zwecke, die keine menschlichen sind? Hier führt der Weg ins Grenzenlose. Die Menschen haben den Staat geschaffen, und wenn sie andere, als menschliche Zwecke, mit ihm anstreben, so wollen sie über ihre Kraft hinaus.

Die Reichen ihrerseits wenden ihre Schätze an, um sich alle Freuden zu erschließen, die das Dasein irgend bieten kann. Sie möchten genießen, immer mehr genießen; sie möchten tausend Leben leben; und auch das geht über die Kraft. Da führt ebenfalls der Weg ins Grenzenlose: Genuß, der nur immer wieder neues Genußverlangen wachruft; zugleich: große Vermögen, die ins Ungemessene wachsen, Reichtum, der immer neuen Reichtum schafft, Geld, das keinen anderen Zweck mehr kennt, als sich unablässig selber hervorzubringen. Auf diese Weise wird auch das Geld eine Macht, die über menschliche Grenzen hinauswächst. Und auch hier ist es nötig, daß Einhalt geschehe, daß das Geld nicht mehr über dem Leben der Gemeinschaft in kalter Hoheit wie eine Gottheit throne, daß es vielmehr in dieses Leben zurückgeführt, in diesem Leben wirksam gemacht werde zu gemeinnützigen Zwecken. Wenn die Reichen nicht mehr bestrebt sein werden, bloß zu genießen, sondern auch ihre sozialen Pflichten gewissenhaft zu erfüllen, werden sie, meint Björnson, nicht mehr über die Kraft leben. Segen zu stiften, geht sicherlich nicht über die Kraft.

So soll der Reichtum sich der Armut annähern, soll ihr von seinem Überflusse abgeben. In der Fabrikantenversammlung des dritten Aktes sagt Herr Anker, der den Arbeitern wohl gesinnt ist: „Die neue Zeit, der neue Zustand, der kommen wird — wir mögen wollen oder nicht — besteht gerade darin, daß weder großer Reichtum noch große Armut existieren soll; denn es gibt ein Mittelding zwischen diesen beiden, und eben das wird kommen. Und je mehr wir dahin gelangen, umsomehr fallen auch die Laster weg, die der Reichtum und die Armut im Gefolge haben“ . . .

Da geht also zum ersten Akt des zweiten Teiles der Vorhang auf. Oben auf Bergeshöhe ragt Holgers Burg, von hellem Licht beschienen. Tief unten in der „Hölle“ verbringen die Arbeiter ihr Dasein. Die „Hölle“ ist ein ausgetrocknetes Flußbett. Nie dringt die Sonne in diese dumpfe und feuchte Niederung.

In der „Hölle“ ist eine Totenfeier. Ein Begräbnis zieht über die Bühne. Maren Haug konnte die Entbehrungen nicht mehr ertragen, die der Streik den Arbeitern auferlegt, und hat erst ihre beiden Kinder und dann sich selbst umgebracht, damit sie drei nicht mehr zu hungern brauchen. Nun tragen die Arbeitsgenossen die drei Särge zum Friedhofe. Dann spricht der Pfarrer zu ihnen und rät ihnen, vom Streik abzustehen. „Niemals!“ ruft Bratt und fordert in flammenden Worten zur Durchführung des Kampfes auf.

Mit Reden und Reden geht der erste Akt hin, mit Reden und Reden auch der zweite, der oben auf Holgers Burg spielt. Diese beiden Akte wirken darum mehr, wenn man sie liest, als wenn man sie auf dem Theater sieht, mit Ausnahme der herrlichen Scene zwischen Elias und Rahel, die oben schon erwähnt worden ist. Überhaupt ist die dramatische Technik Björnsons in „Über unsere Kraft“ recht merkwürdig. Im ersten wie im zweiten Teil sind die ersten Akte rein episch ausgeführt. Sie verfließen in Reden oder in Gesprächen. An einer einzigen Stelle des Stückes — im ersten Teil in dem zweiten, im zweiten Teil in dem dritten Akt — ist dann die ganze dramatische Kraft konzentriert, und das gibt einen Ausbruch von elementarer Gewalt.

Im dritten Akt sind die Fabrikanten des ganzen Bezirkes auf Holgers Burg vereinigt. Sie wollen sich alle zusammenschließen, um mit den Arbeitern gründlich fertig zu werden. Man wird es ihnen abgewöhnen, zu streiken, ein- für allemal abgewöhnen. In der gotischen Halle tagt die Versammlung. Der Saal ist mit Fahnen und frischem Laube festlich geschmückt und von glänzendem Lichte erfüllt, das durch die hohen Spitzbogenfenster ins Land hinausdringt. Holger, auf einer Art von Thronsitz, führt das Präsidium.

Die Debatten dauern nicht allzulange. Denn die Herren sind im wesentlichen einig. Bilden die Arbeiter einen Fachverein gegen die Fabrikanten, so müssen eben die Fabrikanten einen Fach-

verein gegen die Arbeiter bilden. Sind die Arbeiter rücksichtslos gegen die Arbeitgeber, so können die Arbeitgeber nicht anders als rücksichtslos gegen die Arbeiter sein. Die überwiegende Mehrheit der Versammlung ist für die Rücksichtslosigkeit. Nur Herr Anker und Herr Sverd sind für Nachgiebigkeit und gütliche Verständigung. Man lacht sie aus, man schreit sie nieder. „Das Kapital . . .“ sagt Herr Anker. — „Reden Sie nicht vom Kapital!“ ruft einer aus der Versammlung. Herr Anker und Herr Sverd geben es auf, ihrer Meinung Gehör zu verschaffen und verlassen den Saal.

Die Angelegenheit ist reif zur Beschlußfassung. Vorher nimmt nur noch ein Herr das Wort, um darzutun, daß es doch nur eine einzige Macht gibt, welche die Arbeiter wirklich in Zucht halten könnte, nämlich die Kirche. Aber da stehen Herr Anker und Herr Sverd wieder in der Tür. „Wir können nicht hinaus. Alle Tore sind verschlossen.“ — „So rufen Sie doch einen Diener!“ — „Kein Diener ist zu sehen.“ — „Das wäre noch schöner!“ sagt Holger. „Diener her!“ Es erscheint ein betreßter Lakai. „Wo sind die anderen Diener?“ herrscht ihn Holger an. — „Fortgeschafft,“ antwortet ruhig der Betreßte. — „Was soll das heißen?“ — „Das kann ich Ihnen sagen,“ antwortet der Diener und steigt auf die Rednertribüne. Die Versammlung steht wie erstarrt. „Er steigt auf die Rednertribüne!“ — „Sie wünschen zu wissen, was das heißen soll?“ fragt der neue Redner. — „Ja, ja, ja!“ — „Ganz einfach: wir sind eingesperrt. Die Tore sind von außen mit Balken verrammelt.“

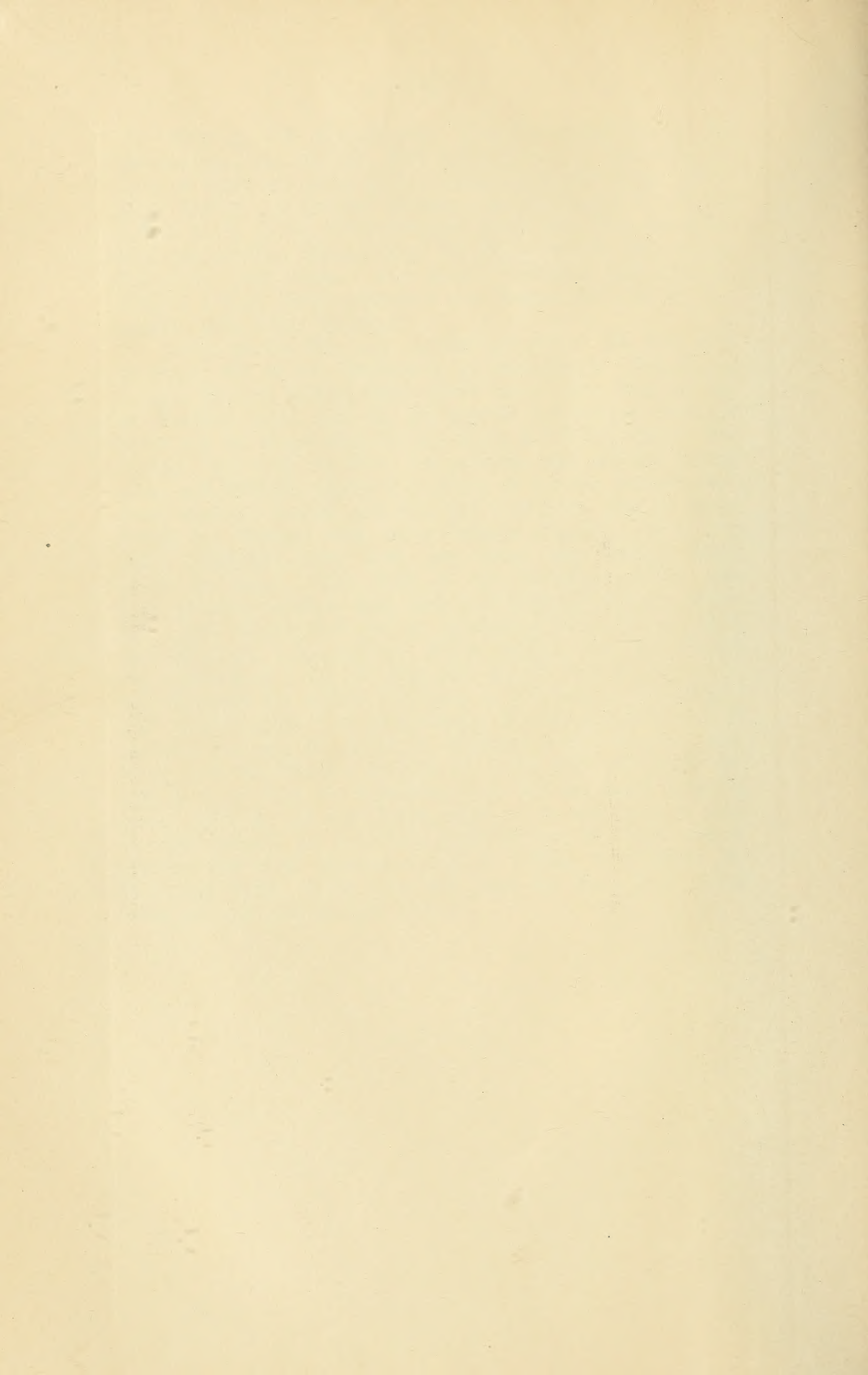
Totenstille. Endlich ermannt sich einer und schreit: „Wollen Sie uns jetzt antworten? Was hat das zu bedeuten?“ — „Man verlangt nach Ihnen.“ — „Wer?“ — „Maren Haug, die wir heute begruben. Sie wünscht, daß Sie ihr folgen.“ — „Wir verstehen nicht.“ — „Sie werden gleich verstehen. Damals, als Herrn Holgers Schloß gebaut wurde, benutzte man für die elektrische Leitung den alten Minengang. Jetzt ist der Minengang fahrbar gemacht, und während der letzten Nächte ist er gefüllt worden — mit Dynamit!“ — Tiefes Schweigen. Dann bricht es los: „Bube! Meuchelmörder!“ Sie wollen sich auf den Diener stürzen. Holger stellt sich dazwischen. Er bietet Geld. Der Diener antwortet ihm nicht. „Jetzt übernehme ich das Kommando,“ ruft er in den Saal hinein. „Unter meiner Leitung soll die Reise vor sich gehen. Sie müssen sich aber gut festhalten bei dem hohen Seegang.“

Alle haben ihn erkannt. Es ist Elias Sang, der Anarchist, als Diener verkleidet. Er eilt zum Fenster und zieht sein Taschentuch. Aber Holger kommt ihm zuvor. Er reißt einen Revolver aus der Tasche und schießt ihn nieder. „Du wirst das Zeichen nicht geben!“ Der Sterbende rafft noch einmal alle Kraft zusammen und erhebt sich, um zu verkünden: „Das nützt euch auch nichts. Ich bin nicht allein.“

Nun ist kein Halten mehr. Die Todesangst sprengt die Versammlung auseinander. Mit Hilfegeschrei und Jammergeheul jagen sie durch das ganze Haus. Einige knien zum Beten nieder. Einer springt zum Fenster hinunter und zerschmettert sich in der felsigen Tiefe. Holger allein erwartet gefaßt und ruhig das Ende. Mit unterirdischem Donner bricht die Explosion los. Eine riesige Feuergarbe zuckt empor. Die Wände schwanken und bröckeln. Holgers Schloß stürzt zusammen und begräbt alle, die in ihm geweilt, unter seinen Trümmern....

Vom vierten Akt, dem schwächlichen vierten Akt, war schon die Rede. Es ist das Gaukelspiel der Versöhnung. Die Sonne leuchtet, Blumen blühen, sanfte Musik ertönt. Ein Jüngling und ein Mädchen treten auf, die zur Familie des Pastors Sang gehören und die allegorischen Namen Credo und Spera tragen. Sie erzählen, wie einst die Welt sich gestalten wird und wie Arbeitgeber und Arbeiter, Reiche und Arme, in Frieden nebeneinander leben werden. Damit will Björnson ausdrücken, daß die Generation, die kommen wird, die furchtbaren Gegensätze der Gegenwart ausgleichen wird. Und, wie gesagt, dazu erklingt Musik hinter der Szene. Man kann an diese Versöhnungsklänge nicht recht glauben, nachdem man eben das Dynamit donnern gehört hat. Und ein Hinweis auf die Zukunft ist keine Lösung. Auch hier hätte ein „Ignoramus“ stehen müssen, wie am Schluß des ersten Teils; und es liegt eine gewisse Unehrlichkeit darin, daß Björnson sich anstellt, als könne er die Zukunft voraussagen. Die Zukunft macht keine Zauberkünste. Menschliches wird auch in Zukunft nur mit Menschenkraft bewältigt werden können. Und wenn auch das Morgen sicherlich ein wenig besser sein wird, als das Heute ist, weil die Erfahrung lehrt, daß das Heute schon ein wenig besser ist, als das Gestern war, — so muß man, da auch in aller Zukunft die Menschen zweifellos nur Menschen bleiben werden, doch wohl annehmen, daß die Lösung einer Frage, die heut über unsere Kraft geht, auch über die Kraft derer gehen wird, die nach uns kommen werden.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 22 12 05 009 6